Коган Д. З. **Сергей Юрьевич Судейкин**: 1884 – 1946. М.: Искусство, 1974. 215 с.

От автора 5 [Читать](#_Toc371596890)

Годы учения. Первые картины 8 [Читать](#_Toc371596891)

Первые опыты театрально-декорационной живописи. «Смерть Тентажиля» в Театре-студии на Поварской и «Сестра Беатриса» в Театре В. Ф. Комиссаржевской 15 [Читать](#_Toc371596892)

Первые выставки 22 [Читать](#_Toc371596893)

Натюрморты. Борьба тенденций 26 [Читать](#_Toc371596894)

Примитивистские тенденции. «Северный поэт», «Русская Венера» и проблема идеала 34 [Читать](#_Toc371596895)

В Новом драматическом театре. «Цезарь и Клеопатра», «Весеннее безумие» 40 [Читать](#_Toc371596896)

Станковое творчество на рубеже 1900 – 1910‑х годов. Признаки предстоящих перемен. Авангардист или мирискусник? «Балетный апофеоз». Аллегория и «Карусель» 48 [Читать](#_Toc371596897)

На пути к чистой театральности. «Забава дев», «Изнанка жизни» 57 [Читать](#_Toc371596898)

В балетном театре 69 [Читать](#_Toc371596899)

Дом интермедий. «Бродячая собака» 78 [Читать](#_Toc371596900)

Некоторые тенденции станкового творчества середины 1910‑х годов. «Масленичное гулянье», «Петрушка», «Кукольный театр», «Арлекинада» 91 [Читать](#_Toc371596901)

«Беглая», «Проказы вертопрашки», «Женитьба Фигаро», «Сказки Гофмана» 102 [Читать](#_Toc371596902)

«Привал комедиантов» 116 [Читать](#_Toc371596903)

Станковое творчество последних предреволюционных лет. В годы революции 124 [Читать](#_Toc371596904)

В эмиграции 140 [Читать](#_Toc371596905)

**Примечания** 171 [Читать](#_Toc371596909)

**Приложение**

*В. Веригина*. Воспоминания о художнике С. Ю. Судейкине 195 [Читать](#_Toc371596907)

**Список иллюстраций** 206 [Читать](#_Toc371596908)

# **{****5}** От автора

Имя Судейкина сейчас не принадлежит к числу широко известных и популярных. Ему не отведено и отдельное место в истории русского искусства. Он причислен к мастерам «второго ранга», иными словами, в постановке и решении основополагающих проблем русской живописи первых десятилетий XX века доля его участия считается весьма незначительной. В истории искусства он выступает скорее как «попутчик» или «спутник» художественного движения своей эпохи. Думается, однако, что эта точка зрения не совсем справедлива. Не случайно в свое время Судейкин притягивал к себе многих любителей искусства. Мало того, он пользовался широкой известностью как представитель «дерзкого» поколения живописцев, пришедшего на смену Коровину, Врубелю, Серову, Борисову-Мусатову. Его знали как весьма активного участника художественной жизни, прямо или косвенно причастного к острой художественной борьбе или полемике, развернувшейся в эти годы и воплотившейся в деятельности выставок и группировок «Мира искусства», Союза русских художников, «Голубой розы», «Бубнового валета», «Ослиного хвоста», Союза молодежи и других. Особенно прочно и органично имя Судейкина связывалось с «Голубой розой» и «Миром искусства». С первых шагов вступления в художественную жизнь Судейкин обращает на себя внимание С. И. Мамонтова, а затем театральных деятелей и приобщается к их работе и к процессу преобразования и обновления искусства сцены, который захватил русский театр. В ту пору в Судейкине испытывали необходимость, осуществляя свои искания в театре, такие выдающиеся режиссеры и театральные деятели, как В. Ф. Комиссаржевская, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Таиров, Н. Н. Евреинов.

Тогда же Судейкин сблизился со многими поэтами: В. Я. Брюсовым, А. А. Ахматовой, В. В. Каменским, С. М. Городецким, П. П. Потемкиным. Особенно в тесной дружбе он находился с М. А. Кузминым, который охотно предоставлял ему свои произведения для иллюстрирования. Яркую страницу творческой деятельности Судейкина до 1917 года представляют его создания для артистических кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», бывших весьма интересным и характерным явлением художественной жизни Петербурга {6} 1910‑х годов. В те годы Судейкин вызывал пристальный интерес и художественных критиков. За первое десятилетие творческой деятельности ему было посвящено две пространные статьи С. К. Маковского и С. Н. Соловьева в журнале «Аполлон»; А. Н. Бенуа весьма сочувственно отмечал его в своих «Художественных письмах», публикуемых в газете «Речь», его имя часто упоминалось в обзорах выставок, на которых он экспонировался. Ко времени отъезда за рубеж, где Судейкин провел последние двадцать четыре года своей жизни, его искусство не исчерпало своей силы. Несмотря на то, что развитие и станковой и театральной живописи стали уже определять другие имена и другие художественные явления, Судейкин был еще способен принимать достаточно активное участие в художественной жизни Парижа, а затем США, куда он переехал в 1923 году. Окончательно и бесповоротно популярность Судейкина «сошла на нет» ко второй половине 1930‑х годов. С этого времени имя Судейкина совершенно перестало привлекать к себе внимание и на его родине, и в течение истекших десятилетий мы утратили ключ к искусству художника. Но думается, что сейчас настало время снова обрести этот ключ — не случайно интерес к творчеству Судейкина в последние годы явно растет. Предлагаемая читателю книга и является первой попыткой как бы заново «прочесть» искусство мастера и раскрыть те таящиеся в нем живые начала, которые были важны его современникам и в какой-то мере могут быть интересны и нам сегодня. В силу этой поставленной задачи и ограниченного объема монография не претендует на исчерпывающую полноту материала. Дополнительные сведения или ориентиры, по которым их искать, читатель найдет в примечаниях.

Законы, заключенные в самом искусстве художника, продиктовали композицию книги — «смешанное» рассмотрение его опытов в разных сферах искусства, а также следование хронологии, ибо в контексте искусства Судейкина *процесс* развития и *сущность* связаны особенно непосредственно и неразрывно. Характеристика искусства художника и его творческого развития основана на произведениях, хранящихся в Гос. Третьяковской галерее, Гос. центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, Гос. Русском музее, а также в ряде других музеев нашей страны. Значительное число работ обнаружено мною также и в частных коллекциях. Я выражаю самую глубокую признательность сотрудникам этих музеев и коллекционерам, предоставившим мне возможность ознакомиться с созданиями мастера.

В работе над монографией мною использованы документальные и изобразительные материалы Центрального гос. архива литературы и искусства, Центрального гос. исторического архива Ленинграда, рукописных отделов Гос. Третьяковской галереи, Гос. Русского музея, Гос. центрального театрального {7} музея им. А. А. Бахрушина, Ленинградского госуд. центрального театрального музея, Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Института русской литературы Академии наук СССР, Института театра и музыки, Музея МХАТ. С самой глубокой признательностью отмечаю помощь, оказанную мне сотрудниками этих учреждений, особенно Центрального гос. архива литературы и искусства, где протекала самая значительная часть работы по сбору материала для книги. Выражаю также благодарность сотрудникам библиографического кабинета ВТО и Гос. литературного музея.

Пользуюсь случаем с глубокой благодарностью вспомнить покойных П. В. Кузнецова и К. М. Зданевича, их свидетельства о встречах с Судейкиным, поддержку И. Д. Афанасьева и С. Ю. Прегель. Самую искреннюю признательность за помощь в работе выражаю Н. Д. Лобанову, М. Г. Эткинду, А. А. Кашиной-Евреиновой, Н. И. Харджиеву, В. П. Веригиной, Р. А. Ивневу, А. Л. Грипичу, И. С. Злокович, И. В. Бармаш.

Выражаю также благодарность за сведения о произведениях Судейкина и за присланные фотографии сотрудникам музеев: Нижнетагильского гос. музея, Кировского обл. художественного музея им. А. М. Горького, Астраханской гос. картинной галереи им. Б. М. Кустодиева, Гос. художественного музея БССР, Гос. картинной галереи Армении, Костромского обл. музея изобразительных искусств, Рыбинского историко-художественного музея, Пермской гос. художественной галереи, Гос. музея искусств Узбекской ССР, Гос. тюменской обл. картинной галереи, Художественного музея Латвийской ССР, Калининской обл. картинной галереи, Свердловской обл. картинной галереи, Башкирского художественного музея им. М. В. Нестерова, Ростовского обл. музея изобразительных искусств.

# **{****8}** Годы учения. Первые картины

Сергей Юрьевич Судейкин родился 7 марта 1882 года в Петербурге. В 1897 году пятнадцатилетним юношей он поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества[[1]](#endnote-2). Его соучениками, товарищами по Училищу стали П. В. Кузнецов, А. А. Арапов, М. С. Сарьян, Н. Н. Сапунов, Н. П. Крымов. Уже перечень этих фамилий приобщает Судейкина к определенному поколению художественной молодежи со своим кругом интересов, задач, целей в искусстве. Но годы учения будущего художника в его биографии отмечены лишь предчувствием, порой смутным и неосознанным, этих задач. То было переломное время в жизни Училища живописи. В конце 1890‑х – начале 1900‑х годов в состав преподавателей вошли В. А. Серов, К. А. Коровин, П. П. Трубецкой, а вместе с ними в систему обучения оказались включенными принципы, созданные и утвердившиеся в русском искусстве во многом усилиями этих новых преподавателей. Первые произведения Судейкина представляют его пытливым, ревностным учеником, жадно овладевающим этими принципами. Речь идет о пейзаже «Водопад» (собрание А. Д. Тульчинского, Киев), созданном, по-видимому, в 1901 или 1904 годах, когда Судейкин совершил поездки на Кавказ и в Италию[[2]](#endnote-3). Вспоминая о работах, выполненных во время этих поездок, он характеризует их как «импрессионизм и реализм в пейзаже»[[3]](#endnote-4). Всю плоскость холста занимает близко, в упор увиденный бурный водный поток — низвергающаяся водная лавина, разливающаяся затем во все стороны, бушующая на камнях. Художник стремится передать импрессионистический по духу мотив — сверкание воды под солнцем, ее многоцветную радужную игру — и в его воплощении также вдохновляется импрессионизмом. Колорит определяют переливы от зелено-синих к лилово-розовым краскам — типично импрессионистическая гармония. Правда, оранжево-охристые пятна в массивах камней нарушают эту «ортодоксальную» гамму, врезаются в нее диссонансом. Но пока здесь с равным правом можно видеть и обдуманное намерение и результат приблизительности колористического решения, незавершенности произведения.

Приверженцем импрессионистских живописных принципов выступает Судейкин и в своей картине 1905 года «Ночной праздник» («Светящееся дерево») (собрание Я. Е. Рубинштейна, {9} Москва). Пушистое дерево, украшенное гирляндой фонариков, вьющиеся цепочкой вокруг него, готовые раствориться в пространстве фигурки людей — картина напоминает о ночных пейзажах («Огнях») Коровина. И в то же время образ в ней представляет собой уже не столько отражение натуры, сколько вольную фантазию на тему фейерверка, сказочное явление вне конкретного места и времени. Дерево, украшенное гирляндой огоньков, дано не только условно, но и чуть игрушечно. Нарочито марионеточными кажутся участники праздника.

Если произведения Судейкина порой еще по-юношески и незрелы, то он обнаруживает живость натуры, желание улавливать носящиеся в воздухе идеи и откликаться на них.

При всей «невинности» этого произведения можно усмотреть в его тенденциях связь с интересным фактом, отмечающим годы учения Судейкина, когда в 1902 году, вместе с М. Ф. Ларионовым и А. В. Фон-Визиным, он не только был отстранен от занятий, но лишен права посещения Училища[[4]](#endnote-5). Как объяснял сам Судейкин, причина состояла в показе им на ученической выставке «картинок непристойного содержания», принадлежащих «отрицательным направлениям» в искусстве[[5]](#endnote-6).

«Непристойные картинки» — и облик Судейкина, этот благообразный облик пай-мальчика, одетого и причесанного с почти девичьей аккуратностью и кокетливостью. Облик, казалось бы, исключающий всякую мысль о грубости и непристойности. Нельзя не заподозрить, что интерес к сочинению «картинок непристойного содержания» имел иные причины, чем простая склонность к шалостям. Не явился ли он первым проявлением той страсти к эпатажу, которая овладеет художественной молодежью в конце первого десятилетия? Заметим, что всего только год прошел со времени прихода в Училище Коровина и что Судейкин вскоре должен был стать его учеником по портретно-жанровому классу. И, по-видимому, непоколебимость преподавателей, которые не вняли покаянному заявлению провинившегося, была вызвана тем, что в его «опусах» они усмотрели уже протест против новых, лишь недавно принятых, узаконенных норм. Что они не совсем ошибались, показывают и другие творческие опыты молодого художника.

В ряде картин того времени, таких, как «Пастораль» (1905, собрание И. А. Мясниковой, Москва) и «Любовь» (1905, собрание Е. А. Гунста, Москва), Судейкин отдает дань символизму, отнюдь не входившему в учебную программу и не поощряемому в Училище[[6]](#endnote-7). Если иметь в виду то «таинство жизни», которое стремились раскрывать символисты, то понимание его Судейкиным весьма несложно. Более того, композиции с прильнувшими друг к другу, сладковатыми до приторности, как на конфетных коробках, женскими и детскими лицами, перламутровыми переливами палевых, розово-голубых красок отталкивают слащаво-пошловатым характером. Это был своего рода {10} общедоступный символизм, символизм, приспособленный к вкусам буржуазного обывателя. Только пунцовые букеты в углах композиции в одном случае и цветы, венчающие изображение сверху посередине, — в другом, с их вызывающей яркостью и, кажется, какой-то преднамеренной дисгармонией {11} с окружением противоречат таинству символизма, а пошловатость образа благодаря им приобретает какой-то нарочитый характер. В целом же импульсы художника в этих символистских произведениях еще далеки от ясности, и результат его усилий весьма несовершенен, приблизителен.

Но, по-видимому, к символизму Судейкин в те годы тянулся и не только самому себе, но и окружающим внушил веру в серьезность этой своей склонности. Не случайно еще двумя годами ранее именно ему выпало на долю иллюстрирование отдельного издания драмы М. Метерлинка «Смерть Тентажиля»[[7]](#endnote-8). Художник не стремился прочесть и раскрыть пластическими средствами жизненное содержание, зашифрованное в символических образах. Гораздо больше его усилия были направлены на «стильность» интерпретации символа. И эта «стильность» нашла свое воплощение в ярко выраженном, всепоглощающем линейном начале, с акцентом на арабесковую изощренность в духе Бёрдсли. В 1904 году Судейкин привлекается к сотрудничеству в недавно возникшем журнале «Весы» и в своих опытах оформления также демонстрирует поиски «стильной символики».

Другие наметившиеся в эти же годы влечения, также причастные к сложению новой стильности, обозначились в таких картинах, как, например, «Пастораль» (1906, частное собрание, Киев) и «Балетная пастораль» (1906, частное собрание, Москва). В первой изображены красавица с лютней и сидящий на траве молодой щеголь на берегу пруда, в окружении музицирующих мужчин и женщин; во второй — вспархивающая на пуантах балерина, пастушок-эльф, играющий на дудочке, сильфиды, летающие амуры на фоне бутафорских колонн, неба с мерцающей луной и куп деревьев. Обе пасторали представляют возвышенные, преображенные и во многом театрализованные образы, вызывающие в воображении постановки классического балета, а еще в большей мере — искусные изображения, совсем не претендующие на то, чтобы быть *отражением* чего-либо, а сосредоточенные в своей искусности. {12} Стройная упорядоченность и капризная витиеватость, исключающая всякий порядок, отмечают пространственное решение; художник явно «колдует» с плоскостью и пространством, стремится установить между ними какие-то особые взаимоотношения. Односложный, упорядоченный ритм в изображениях сочетается с прихотливым в извивающихся, цепляющихся друг за друга, сложно перекликающихся между собой линиях, формах. Живопись не чужда чувственной конкретности, но гораздо больше причастна к условности, искусственности. На первый план выступает декоративность. При этом прикосновения кисти стремятся создать тонкий, {13} отточенный, изящный мазок, заставляющий вспомнить о рукоделии, одушевлены чутким вниманием к живописной поверхности. И, наконец, овальный формат этих картин, который обнажает связь пластических принципов Судейкина с декоративной живописью рококо. Даже при некоторой незрелости первых опытов молодого художника они для нас представляют интерес как ранние проявления его таланта и исканий, к которым его влекло. Можно было бы отметить несомненно проявляющееся во всех элементах этих произведений стремление художника к поискам особого нового пластического единства, со своими законами, своим стилем. {14} И в подоснове этого — критическое отношение к пластическим принципам учителей, особенно к импрессионизму, при кровной связи с этими принципами.

Такая направленность интересов послужила основанием для его сближения с рядом молодых художников. В 1904 году он участвует в выставке «Алая роза», развернутой в Саратове, ядро которой составили работы соучеников по Училищу, выходцев из Саратова[[8]](#endnote-9), а почетными экспонентами были Борисов-Мусатов и Врубель, весьма ценимые и Судейкиным[[9]](#endnote-10). Главными организаторами выставки были П. В. Кузнецов и П. С. Уткин, но активную роль играл и Судейкин, исполнивший обложку каталога, решив ее в духе своих иллюстраций к «Смерти Тентажиля». Подобный характер решения отвечал всему характеру выставки и экспонатов Судейкина в частности. Как позволяют заключить известные нам творческие опыты художника и названия {15} экспонируемых им произведений («Вальс снежных хлопьев», «Пастораль», «Пиковая дама» — все три на музыку Чайковского, «Ночной ландшафт», «Панно», «Ноктюрн 1-2», «Прелюд 1-2», «Влюбленные»), в них запечатлелись поиски тонких соответствий живописных образов музыкальным, импрессионистические и символистские импульсы и тяга к декоративности и монументализму.

В этом Судейкин солидаризировался с другими участниками выставки, которых объединяла связь с импрессионизмом и отталкивание от его принципов, влечение к условности и обобщенности живописного решения, к монументально-декоративным формам и интерес к примитивизму и символизму.

# Первые опыты театрально-декорационной живописи. «Смерть Тентажиля» в Театре-студии на Поварской и «Сестра Беатриса» в Театре В. Ф. Комиссаржевской

В конце 1890‑х годов Судейкин знакомится с С. И. Мамонтовым и при его поддержке приобщается к широкой художественной деятельности. По-видимому, частично с ним и с Бутырским заводом была связана «непомерная работа», которой, как явствовало из покаянного заявления в дирекцию Училища самого Судейкина, он «завалил себя» еще в первые годы учения[[10]](#endnote-11). По воспоминанию П. В. Кузнецова[[11]](#endnote-12), Судейкин совместно с ним по заказу Мамонтова исполнял росписи в одном из имений недалеко от Москвы. С организацией Мамонтовым оперной антрепризы в театре «Эрмитаж» Судейкин вместе с Сапуновым оформил ряд театральных постановок: «Каморра» Е. Д. Эспозито, «Орфей» К.‑В. Глюка, «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка, «Виндзорские кумушки» О. Николаи[[12]](#endnote-13).

В 1905 году Судейкин, возможно также при содействии С. И. Мамонтова, привлекается к работе в Театре-студии на Поварской, вновь организовавшейся при Московском Художественном театре. Этот факт для биографии Судейкина не был случайным. Намерения нового театра сочетать пристрастие к новой литературе, преимущественно символистского толка, с поисками новых форм сценической выразительности, которые предполагали использование живописно-пластических опытов молодых художников, во многом совпадали с интересами Судейкина и были ориентированы на него и его товарищей по Училищу и творческих единомышленников в тот период. Не случайно вместе с ним к работе в Театре-студии на Поварской были привлечены Н. Н. Сапунов, Н. П. Ульянов, А. Шервашидзе, В. И. Денисов[[13]](#endnote-14).

Судейкин деятельно включается уже в оформление помещения нового театра, украшая в венецианском стиле фойе перед входом в зал и одну из лестниц[[14]](#endnote-15), а вслед за тем привлекается вместе с Сапуновым к оформлению «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка, {16} драматурга, который приобрел в репертуаре театра важнейшее значение. В то время, в начале 1900‑х годов, творчество писателя-символиста оказалось выразителем весьма современных проблем. Широкую популярность в кругах интеллигенции снискал ему пафос антибуржуазности, пронизывающий все его произведения, отрицание им буржуазного позитивизма. Для многих театральных деятелей, мечтающих об обновлении искусства сцены, Метерлинк стал тем драматургом, который отвечал их стремлениям к поиску новых форм сценической выразительности. Так считал и В. Э. Мейерхольд. Раскрывая замысел постановки, он подчеркивал в драме протест против современной буржуазной действительности. «… Остров, на котором происходит действие, это наша жизнь, — комментировал режиссер содержание “Смерти Тентажиля” тифлисскому зрителю, — Тентажиль — юное человечество, доверчивое, прекрасное, идеальное, чистое. И кто-то беспощадно казнит этих юных, прекрасных людей. Сестры, матери, дети тянутся к небу слабыми ручонками, молят о пощаде, молят о прощении, молят о помиловании, молят об освобождении. Напрасно, напрасно! Никто не хочет слушать, никто не хочет знать. На нашем Острове стонут и гибнут тысячи таких юных, таких прекрасных, как Тентажиль»[[15]](#endnote-16). При этом, по его мнению, драматургии М. Метерлинка с ее иррациональной направленностью соответствовала форма мистерии и трактовка образов, связанная со сферой подсознательного, с непредвзятым «открытым» восприятием, незамутненным условностями цивилизации, присущим детям или так называемым примитивным народам. Утверждение драматурга, что «важнейшие события человеческой жизни разражаются без всякого шума, эффектов… кроются в глубине души…»[[16]](#endnote-17), заставляло его отдавать в постановке предпочтение внутреннему диалогу перед внешним, статике перед динамикой. Все это влекло Мейерхольда в решении спектакля опереться на средневековое искусство, уподобляя зрительный облик спектакля и движения артистов барельефам «самого резкого, самого уродливого рисунка»[[17]](#endnote-18).

Сосредоточенность режиссера на изобразительной форме, основополагающее значение ритма и пластики в решении каждой роли, вытекающие из подобной творческой направленности, обусловили особое значение, которое придавалось в работе над постановкой художникам[[18]](#endnote-19). В свою очередь художники, и Судейкин в частности, предчувствовали в этой работе большой смысл для себя. Отдавал ли он дань моде или в самом деле заразился распространенными настроениями, но Метерлинк не на шутку занимал тогда его творческие помыслы и побуждал даже мечтать об особом «метерлинковском театре»[[19]](#endnote-20). Таким метерлинковским театром и стал для него в ту пору Театр-студия на Поварской. «Смерть Тентажиля» увлекла его своей символикой, мистицизмом и антибуржуазным духом {17} (при его программной аполитичности[[20]](#endnote-21) антибуржуазные настроения с интеллигенцией он разделял). Работа над постановкой драмы была заманчива для него и открывающимися в ней возможностями условных декоративных решений. И оформляя две картины — «В саду» и «На башне», — вдохновляясь при этом средневековыми барельефами, опираясь на многочисленные чертежи, схемы мизансцен, исполненные режиссером, он сосредоточивал внимание на изобразительной интерпретации музыкального ритма, которому придавал большое значение В. Э. Мейерхольд, учитывал в строе образов содержательность пауз, добивался символистского звучания форм, линий, цвета. Его многочисленные наброски (Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина) представляют варианты мизансцен, наметки пластической характеристики Тентажиля и его сестер и их отношений.

Характерно при этом, что художник игнорирует пространство и культивирует плоскость. В данной связи знаменателен демонстративный отказ Судейкина и Сапунова при работе над оформлением драмы от макета. Отрицая макет как прибежище натуралистической иллюзорности, они игнорировали и его конструктивные функции в построении сценического пространства. То, что было неизбежным злом для их предшественников — плоская природа театрального задника, то, что они всеми силами стремились преодолевать, теперь обретает положительное значение, эстетизируется.

В уплощении сцены и изживании сценического пространства, которые осуществлялись в постановке, при весьма существенной, точнее — главной роли в этом изобразительного начала на сцене, было нечто общее с тем, что переживало пространство в станковой живописи Судейкина с ее тенденцией к отказу от собственной природы ради приобщения к «прикладным» декоративным целям. Это было сходство антиподов, но, несомненно, между ними были связь, взаимообусловленность и их объединяла одинаковая причастность к кризисному становлению новой формы — театральной в одном случае, изобразительной, живописной — в другом. Что касается постановки «Смерти Тентажиля», то отношение к пространству в ней было {18} частью разрабатываемых в то время Мейерхольдом принципов символистского театра, с его несколько односложным пониманием синтеза изобразительного и драматического искусства на сцене.

Понимание это, не лишенное ограниченности, было связано с переходным {19} характером этого театра и отразило трудности рождения новой театральной формы. Переходный характер и трудности отметили и работу художника. Уже наброски Судейкина — неловкие, незавершенные, как бы недооформившиеся силуэты, тающие, обрывающиеся мазки — выдают его стремление добиться печальной хрупкости, призрачности образа, многозначительного молчания, культивируемого Метерлинком, передать затаенные «настроения душ». Но «бесплотность» их в большой мере претенциозна. В самих же декорациях, в обстановке, которую Судейкин воссоздал на сцене, — в кипарисах, замке, мраморной балюстраде {20} присутствовала значительная доля тривиальности. Перенесенные из эскизов в декорации сочетания красок, линии, ритмы, конкретизируясь, приобрели и материальность и вычурную красивость, которая нарушила мистический строй спектакля[[21]](#endnote-22). В этом отношении решение оформления пьесы на сцене принципиально мало отличалось от иллюстраций к «Смерти Тентажиля», исполненных Судейкиным два года назад. Он снова продемонстрировал свою причастность к поискам «стильности», воочию свидетельствующей о его прямом отношении к стилю «модерн».

Справедливость требует заметить, однако, что во всех этих качествах оформления Судейкин не так уж грешил против истины. Они имели основание в общем характере сценического решения постановки, не лишенном нарочитости, в значительной мере «стилизаторском», и в самой драме. Однако с закрытием в 1905 году Студии идеи символистского театра еще не исчерпали себя. Новую базу для своего развития и осуществления они получили в Театре В. Ф. Комиссаржевской. По-видимому, не исчерпались и возможности Судейкина как декоратора-символиста, во всяком случае, в глазах руководителей нового театра, в частности Мейерхольда. Едва он поступил в театр, как Судейкин получил от него предложение оформить готовящуюся постановку «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. Сообщая об этом в одном из писем, адресованных товарищу по Училищу А. А. Арапову, Судейкин признавался, что, хотя это предложение льстит его самолюбию, сама задача не вызывает у него энтузиазма и что гораздо более охотно он оформил бы самую помпезную оперу[[22]](#endnote-23). Но принял предложение он, надо полагать, не только потому, что перспектива сотрудничества с Мейерхольдом, уже снискавшим себе известность, была для него лестной. Это подтверждают результаты работы художника над оформлением спектакля. Сам Метерлинк, назвав свою драму «Сестра Беатриса» чудом и предостерегая читателей от поисков в произведении какого-либо философского смысла, призывал читателей и зрителей к простоте его прочтения. И Судейкин в своих декорациях, решив целиком поверить Метерлинку, на этот раз избегает многозначительности и символики. В эскизе декорации (1906, Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина) изображена старинная капелла со статуей Мадонны, скрытой за правым порталом, серокаменные, обшарпанные, источенные временем стены, каменный пол и ступени грубой кладки — интерьер, в котором бросается в глаза чувственная достоверность, земная материальность, и только видный сквозь просветы между колоннами пейзаж в примитивном прерафаэлитском духе нарушает это впечатление.

Но в сочетании с начинающим действие переговором колоколов, тревожными звуками органа, особенным звучанием голоса молящейся Беатрисы — В. Ф. Комиссаржевской, готовящейся бежать {21} из монастыря с принцем Белидором, со всем действием интерьер составлял, по свидетельству рецензентов, образ, напоминающий религиозную мистерию или ожившие во сне картины религиозных мастеров. Каменная примитивная простота архитектуры активно «играла» в важный момент появления Мадонны, сошедшей с пьедестала, чтобы заменить ушедшую Беатрису. Серые грубые каменные стены подчеркивали сияние золотых волос и серебряного платья Мадонны. Они были созвучны и монашеской одежде Беатрисы, которую Мадонна надела на себя. Во второй картине в этом интерьере остро звучал куст роз, расцветший из розог, приготовленных для грешницы Беатрисы, — воплощение «чуда». Костюмы (облачения монахинь — простые, бледно-голубые с синим балахоны, увенчивающиеся капюшонами, {22} закрывающими головы), их лаконичные формы и холодные цвета отвечали мизансценам, построенным на пластике и ритмах, заимствованных из произведений искусства раннего Возрождения. И, наконец, свет и особенно зеленый цвет, который проходил основной темой через все оформление, являясь, по мысли художника, как бы концентрированным выражением самого духа Метерлинка[[23]](#endnote-24).

А. А. Блок писал после спектакля: «Точно эти случайные зрители почувствовали “веяние чуда”, которым расцвела сцена… мы узнали высокое волнение, волнение о любви, о крыльях, о радости будущего»[[24]](#endnote-25). Он имел в виду В. Ф. Комиссаржевскую — исполнительницу главной роли. Но, думается, что и Судейкин внес свой вклад в это впечатление.

Увлечение художника символистским театром этими спектаклями, видимо, еще не исчерпалось. Не случайно он настоятельно просил Мейерхольда привлечь его к оформлению готовящейся постановки «Балаганчика» А. Блока[[25]](#endnote-26). Но, отдав предпочтение в данном случае Сапунову, не проявил ли Мейерхольд проницательность? В постановке «Сестры Беатрисы» стало особенно очевидно, что тяготение Судейкина к созданию символистских образов объяснялось в первую очередь его тягой к преображенности вообще. Ею порождался и декоративизм определенного модернистического склада, декоративизм, в котором давала себя знать чувственность и еще нечто, антагонистическое сокровенным чаяниям символизма. Принимая постепенно более четкие формы, все это будет звать Судейкина к другим исканиям.

# Первые выставки

Важнейшим фактом творческой биографии Судейкина в эти годы стало участие на выставке «Голубая роза», состоявшейся в 1907 году в Москве. Именно на этой выставке он наконец мог почувствовать, что обрел свой стан единомышленников. Экспозиции Московского Товарищества художников и Союза русских художников, в которые вошли его произведения в 1905 году, ему этого чувства не внушали Не испытал он его и во время пребывания в Париже, где очутился по воле С. П. Дягилева, привлекшего его к участию в отделе русского искусства на «Осеннем салоне» 1906 года. Правда, последний факт имел немаловажное значение в биографии Судейкина — он познакомился с художественной жизнью Парижа, с современными направлениями, имел возможность более отчетливо определить свои пристрастия. «Очарован гениальным художником Гоген’ом в Salon Ditatomn (Salon d’Automne. — *Д. К*.) — у него целая зала, самая большая. Художники французы — это Гоген, Денис и Пюви, очень интересны Вийар и Бенар, а Ватто, а Ватто вот удивительный мастер»[[26]](#endnote-27), — писал он тогда А. А. Арапову из Парижа. Стоит ли говорить о том, что практическим следствием приобщения к художественной {23} жизни Франции была полная потеря интереса к Училищу, к школярским занятиям[[27]](#endnote-28). Здесь, в Париже, под влиянием нахлынувших впечатлений Судейкин начинает вынашивать идею новой выставки, которая объединит его с «братьями по духу»[[28]](#endnote-29). Можно считать, что доля его участия была в определении направления нового журнала «Золотое руно», возникшего в 1906 году и сыгравшего свою роль в организации экспозиции, осуществившей эти надежды Судейкина. Появившийся на смену «Миру искусства» как его продолжение, а отчасти и антитеза, журнал опирался во многом на молодых художников, участников «Салона», близких Судейкину, и на него в том числе.

Таким образом, в открывшейся в 1907 году выставке «Голубая роза» и отмеченном ею возникновении нового объединения художников инициативе Судейкина принадлежало свое место. Как организация это объединение оказалось эфемерно. После означенной выставки оно о своем существовании не заявляло. Но творческая общность, сохраняющаяся между ее участниками в течение ряда лет, при их своеобразии, позволила назвать именем «Голубая роза» художественное направление, обозначенное искусством этих художников и занявшее важное место в развитии русской живописи тех лет. Впрочем, это объединение было не совсем новым. Состав экспонентов «Голубой розы» определяли бывшие участники «Алой розы». Если теперь в их числе не было скончавшегося В. Э. Борисова-Мусатова, то многие экспонаты несли печать его несомненного влияния. Также можно было заметить в произведениях выставки зависимость от искусства М. А. Врубеля. Воздействие этих художников сказывалось по-разному, иногда оно было более глубоким, порой достаточно поверхностным. Но так или иначе интерес к ним, как и у Судейкина, участвовал в процессе творческого формирования большинства экспонентов новой выставки. В подавляющем числе произведения «Голубой розы» были связаны с символикой, фантастикой и сказочностью; на некоторых из них лежала печать визионерства («Ангел печали» Н. Д. Милиоти, «Мираж» и «Сон» П. С. Уткина, «Сказки и сны» М. С. Сарьяна). Вместе с тем рядом с символистской усложненностью зачастую у одного художника выступала тенденция к примитивизации образа или марионеточность, подчас стремление уподобить свое изображение детскому творчеству. Таковы картины Н. П. Крымова, а также И. А. Кнабе «Прогулка», В. П. Дриттенпрейса «Маскарад-фантош».

Но во всех случаях примитивистский или, напротив, символистски-усложненный характер образов сочетался с новой формой, складывающейся в преодолении импрессионизма ради иного живописного решения, более обобщенного, декоративного и по-своему конструктивного. В этом смысле выставка показала, на какой почве произошло сближение Судейкина с ее участниками.

{24} В составе одиннадцати произведении, экспонировавшихся Судейкиным на выставке, были эскизы фресок, плафоны, и рядом с масляной живописью выступала темпера и пастель. Символика мотивов и интерес к новым пластическим исканиям в плане декоративности и монументализма существовали в них бок о бок. Показательно большое полотно «Венеция». Как и многие другие произведения выставки, оно носило пейзажный характер и было связано с мотивами неба и воды, которые влекли в данном случае молодых мастеров по особой причине. «Бездонность» и «бесконечность» водных и небесных пространств позволяли создать своего рода пластический эквивалент тайны, символа на базе конкретной чувственности, зримой достоверности. К тому же ни один пейзажный мотив не мог так отвечать присущему этим художникам — антагонистам импрессионизма, еще внутренне с ним связанным, — компромиссному пониманию плоскостности и пространственности, обобщенности пространственного решения, как эти мотивы. В композиции «Венеция» изображена группа полулежащих женщин в обрамлении мягкой дуги, напоминающей о гондоле и создающей ощущение легкого покачивания, осененная прозрачными арками и как бы взвешенными кронами деревьев. Эта группа парит в пространственной бездонности неба и воды и словно тает в ней. Живопись, в которой Судейкин явно стремится к предельной прозрачности и нежности, и плавные легкие ритмы овальных линий, и невесомый облик сидящих в гондоле женщин — все призвано создать образ, подобный некоему волшебному видению. Не менее важно художнику при этом придать произведению монументально-декоративный характер, — композиция «Венеция», по его определению, является панно. В соответствии с этим краски, представляя своего рода марево, растворяя фигуры и приобщая их к пространственной бездонности, в то же время составляют на поверхности холста большие геометризированные плоскости. Но как в своей стихийной прозрачности и легкости, так в своей организованности и весомости колорит еще не найден, не определен и оборачивается аморфностью. Композиция отмечена стремлением к конструктивности, склонностью к геометрическому порядку в ее построении, однако порядок этот весьма относителен — масштабные соотношения неточны так же, как пространственные границы, как зыбка связь форм и плоскости холста. Образная неустойчивость, определяющая весь организм произведения, его структуру, выражается и в несоответствии в сущности своей камерного по всему своему духу мотива — размеру, превосходящему размеры станковых картин.

Можно добавить к этому — в красках полотна, в настойчивой округлости извивающихся, покачивающихся линий, в запутанном, закручивающемся в клубок движении форм угадывается что-то дурманящее, завораживающее загадочной символикой. Но при более {25} пристальном рассмотрении раскрывается невысокий полет этой загадочности.

Являясь следствием незрелости, а быть может, и ограниченности таланта, все эти качества в не меньшей степени обусловлены и неполнотой цели, неясностью задач. Композиция «Венеция» создавалась художником как панно — произведение монументально-декоративного жанра, но при этом Судейкин был нерушимо связан со станковизмом. Интерес к организации стены, окружающего пространства и отъединенность, изолированность от них, несовместимость с ними определяют организм произведения. Форма здесь как бы пронизана стремлением выйти за собственные пределы и в то же время несет на себе печать несостоятельности, тщетности этого стремления.

{26} Произведение дает возможность отчетливо почувствовать, что символистский характер образа и тяготение к монументализму и декоративизму в творчестве Судейкина неразрывно связаны между собой и обусловливают друг друга и что вместе с тем несовершенство результата этого союза не только закономерно, но и неизбежно. В своей приверженности к этим исканиям Судейкин оказывался последователем М. А. Врубеля и В. Э. Борисова-Мусатова, открывших движение к декоративному монументализму в русской живописи, положивших ему начало. И если судьба монументалистских, декоративных и синтетических исканий сложна в творчестве этих художников, то еще сложнее она в творчестве Судейкина с непреодолимой аморфностью только становящейся в нем формы, деконструктивностью пластического мышления. Полотно «Венеция», а также композиция «Павлины» («Птицы»)[[29]](#endnote-30) с ее завораживающей цветовой арабеской, явно навеянной живописью Врубеля, давали достаточное основание заключить, что на почве символизма, на которой развертывались монументально-декоративные искания Судейкина, они не могут получить полноценного осуществления, что форма, в которую вылились в этих произведениях декоративно-монументальные тенденции, бесперспективна. Заметим кстати — не связана ли с ощущением внутренней бесперспективности этих устремлений причина уничтожения Судейкиным ряда своих произведений, экспонировавшихся в парижском «Осеннем салоне» в 1906 году, а затем на выставке «Голубая роза». Конечно, на мнительного Судейкина могли подействовать критические отклики, усилив его чувство неудовлетворенности. Но можно сказать, что произведениям этим была заказана жизнь. Само существо их дышало самоотрицанием. Все они — эскизы фресок, панно, плафонов — несостоявшиеся идеи монументальных композиций — несли в себе невозможность своего осуществления. Выставка «Голубая роза» оказалась в этом смысле для художника кульминационной. В произведениях, которые он на ней показал, его монументально-декоративные искания на почве символизма сконцентрировались, получили максимально возможное для него по полноте выражение и в то же время исчерпались. Добавим — в этом смысле Судейкин разделил судьбу остальных участников выставки, которые также вскоре переживут творческий перелом.

# Натюрморты. Борьба тенденций

Так же как дышали самоотрицанием произведения Судейкина, так же внутренне бесперспективной оказалась выставка «Голубая роза». Она не могла иметь продолжения, и картины Судейкина вместе с картинами других экспонентов выставки это отчетливо обнаружили. В то же время в произведениях художника присутствовали черты, определившие возможность его участия на новой выставке «Stefanos» {27} («Венок»), состоявшейся несколько месяцев спустя после «Голубой розы», в 1908 году, на которой он экспонировался вместе с М. Ф. Ларионовым, Г. Б. Якуловым, А. В. Лентуловым, Д. Д. и В. Д. Бурлюками. Критическое отношение к импрессионизму, к живописи непосредственного впечатления, сосредоточенность на проблемах колорита в плане стремления к декоративности и условности цвета, особое внимание к живописной поверхности достигали у ее участников еще более крайнего выражения, чем на выставке «Голубая роза», и это позволило считать ее первым публичным выступлением в искусстве художников, которые вскоре получат репутацию крайне левых, «авангардистов», ниспровергателей основ. И, отметим, — Судейкина эта компания не только не шокировала, но он чувствовал себя ее союзником. Впрочем, здесь не было ничего неожиданного. Если не по реальным результатам, то по тенденциям, устремлениям Судейкин действительно мог казаться и казался тогда будущим авангардистам и самому себе их творческим единомышленником. Достаточно вспомнить ранние работы художника, да и самую живопись полотен, о которых только что шла речь, явное отторжение от иллюзорного отражения натуры, живописную напористость, своего рода агрессивность живописной стихии, Угадываемую даже в «Венеции» при всей «эфемерности» изображения. Но не красноречивый ли факт, что одновременно с «Венком» Судейкин снова посылает свои произведения на выставку Союза русских художников? Желание утвердить себя любыми средствами, конечно, не единственная причина этого факта. В чем же главное основание подобной «беспринципности» поведения Судейкина в его выставочной деятельности?

Особенно показательны в этом отношении натюрморты. По самой своей жанровой природе обнаженно представляющие некоторые существенные черты эстетического кредо художника, они уже предрекали многие из его последующих поступков. Знаменательно, что этот жанр привлек Судейкина и занял в его искусстве большое место. Мир вещей, с которым он связан, предполагает и оправдывает максимальное сужение, концентрацию творческих задач и одновременно максимальное их углубление, что важно на пути пластических исканий в преддверии решительных смен художественных принципов.

Судейкин мог унаследовать интерес к натюрморту от своих предшественников, учителей, в первую очередь — К. А. Коровина, который в зрелый период своей деятельности стал писать их буквально «запоем», представляя в многочисленных вариантах букетов, а также плодов, рыб — даров природы — своего рода сгустки материи, изображая ее во всей ее чувственности, как бы задержанной в своем неустанном становлении, в кратком миге потока времени. И хотя само обращение к жанру натюрморта с его необходимой предметностью противоречило {28} принципам и установкам импрессионистической живописи, хотя сугубой чувственной конкретности в них сопутствовала зыбкость пространства, а зачастую и театральная преображенность образа с оттенком призрачности (особенно в ночных мотивах), в своей сущности натюрморты Коровина принадлежали все же импрессионистическому искусству, импрессионистической живописной системе и были одушевлены верой художника в красоту зримого мира, открывающегося глазу в непосредственном чувственном восприятии.

В этом аспекте натюрморты Судейкина принципиально отличны от натюрмортов К. А. Коровина, и, что особенно важно, близкие натюрмортам Коровина черты в них выступают несколько видоизмененными, вдобавок — в новых связях, и все это в совокупности порождает их иной характер. С первого взгляда кажется, что Судейкин усиливает в своих натюрмортах преображенность и декоративность, придает им основополагающее значение. Природа подавляющего числа предметов, которые он пишет, декоративна и несет в себе момент «преображения». Изящные фарфоровые статуэтки среди причудливых ваз с цветами, на фоне зеркал с их врожденной обманчивостью или разноцветных прихотливых тканей разыгрывают, вернее, готовятся разыграть очередной спектакль. Таков натюрморт из Русского музея, где маленькие фарфоровые фигурки «маркиза» и «маркизы», флакон с бумажными цветами в центре, обрамляющие группу с двух сторон пышные рокайльные вазы в форме рогов и золотая арка — рама зеркала — составляют композицию, напоминающую кукольный театрик.

Но спектакля ждешь только в первый момент. Предметы расставлены в таком порядке, в той упрощенной симметрии, так застывают на своих местах, что исчезает всякая мысль о возможности движения и действия, о возможности «игры». Здесь отсутствует даже свобода и прихотливость, присущие импрессионистическим образам. Композиции не сконструированы, а как бы составлены по принципу арифметического сложения; во всем строе натюрмортов отчетливо проявляется повествовательное начало.

При этом гораздо более важной, чем этого можно было бы ожидать от Судейкина, становится данность самого предмета. Как это ни парадоксально, именно в натюрмортах, располагавших в то время многих сверстников художника к условности и отвлеченности, он не только возвращает зримому миру конкретность, но тяготеет к иллюзорности в его истолковании. Иллюзорными оказываются характеристики предметного мира и среды, выражение материальности, объемности. С этой точки зрения знаменательно, что художник вводит в большинство своих натюрмортов фарфоровые изделия, которые представляют собой эфемерные пасторальные образы, превращенные в вещь. Не менее показательно отношение к времени. Время не причастно здесь ни к импрессионистскому мигу, {29} ни к вневременной безбрежности. В образе господствует статика, ощущается потребность включения предметов в конкретную цепь событий и обстоятельств.

Компромиссность образного мышления Судейкина ярко отражается в самой основе композиционного построения натюрмортов. Казалось бы, композиция обнаруживает в нем единомышленника самых дерзких его сверстников. Она словно вычерчена по схеме, обнаженно выступают организующие ее дуги, вертикали, замкнутые круги. Однако утверждаемая подобным построением конструктивность весьма относительна. Как и в расстановке предметов, определяющие {30} геометрические линии и фигуры оправдываются более сюжетно-повествовательными мотивами, чем служат конструктивным целям, а в той мере, в какой они конструктивны, — эти функции их достаточно поверхностны. Построение представляет собой не конструкцию, а скорее — орнаментальный узор. Разумеется, при этом полная власть узору также не принадлежит; происходит своего рода игра плоскости и глубины, узора и предмета. Так, например, в одном из натюрмортов Русского музея узор вазы, дублируя весь натюрморт, подчеркивает плоскость, золотая же фигурка «ню», изображенная в ракурсе, создает пространственный, хотя весьма неглубокий слой. Художник как бы расшатывает пространство, основы его перспективного построения, но законченной новой системы не обретает. Колористическое решение натюрмортов, не более цельное, по-своему отражает те же тенденции. Уже сами мотивы (например, фарфоровые статуэтки и вазы с бумажными букетами) располагают к двойственности колорита — к цвету-раскраске и предметному цвету, то есть, тяготея к искусственному, раскрашивающему цвету, художник ищет и находит для него мотивы в самой натуре, как бы персонифицирует его. В результате колорит, правдиво воспроизводя искусственные цвета раскрашенных предметов, сочетает одновременно чувственную конкретность и декоративность, условность, персонифицируя цвет, утверждает его отвлеченность. Причудливая игра цветовой гаммы перебивается и заглушается демонстрацией предметов как таковых, конкретной чувственностью их форм, а вернее — их общей иллюзорной видимостью, и наоборот: нежная дурманящая сладость искусственных и обманчивых красок, манерность, прихотливость характера и облика предметов компенсируются их вещностью, натуральностью. Так одновременно удовлетворяется затаившаяся в художнике приверженность к зрительно-конкретному миру и его влечение к преображению.

Закономерны в связи с этим и некоторые другие особенности колорита. Художник отказывается от валерной сложности живописи непосредственного {31} впечатления, от пленэра во имя условности и в то же время привержен и к тому и к другому. Почти везде «героями» его цветовых композиций являются розовые или сиреневые краски в соседстве с синими, зелеными, в которые они переливаются и с которыми спорят по традиционным законам колористической гармонии. Но, настроив глаз на эти привычные, можно сказать тривиальные сочетания, основанные на комбинациях дополнительных цветов, художник вводит в их цепь какое-нибудь остро диссонирующее пятно открытого яркого цвета, и оно подчеркивает свойственную ведущей (главной) гамме, нарочито приданную художником пряную сладость красок. Таково часто встречающееся у Судейкина соседство розового, сиреневого с апельсиновым. Нельзя не заметить, что диссонансы не только не беспокоят живописца, но он стремится показать их возможность там, где они, казалось бы, невозможны, продемонстрировать раздражающую яркость нежных красок, разногласие близких, соседних цветов. Так, например, в том же натюрморте из Русского музея спокойное и привычное сочетание насыщенной яркой синевы ваз с зелено-сизой лепниной на их поверхности и сиренево-розовыми букетами тревожится оранжевыми пятнами в обрамлении зеркала и оранжевыми полосочками на юбке пастушки. В свою очередь, этот оранжевый цвет контрастирует со светлой зеленью одежд персонажей. Создается два цветовых плана, и сочетания второго плана — нежных сиреневых, фисташковых, оранжевых красок фарфора, — отмеченные рокайльной игривостью и изысканностью, шаловливые и дразнящие, как бы путаются и тщетно стараются вступить в контакт с простыми сумрачными и тяжеловатыми цветами первого плана. Было ли это намеренно или явилось неизбежным следствием несовершенства, переходного характера цветовой системы? Как бы то ни было, такой цветовой строй определяет особый характер образного звучания. Избегая прямого сопоставления дополнительных цветов, подводя сочетания к контрастам и дополнениям, но затем сбивая их, путая, художник оставляет {32} свой колорит как бы в состоянии некоей взбудораженной и будоражащей неразрешенности. Этому характеру соответствует еще одно своеобразное качество живописи натюрмортов. Художник утверждает в ней предметность цвета, конкретизирует его всеми средствами и вместе с тем в равной {33} мере дает почувствовать в сочетаниях, в колорите некую обманчивость, изменчивость, как бы мистифицированность…

Открывающийся за натюрмортами Судейкина путь влек его в сторону от того пути, который намечался вначале, от авангардистов и их исканий в области преобразования пластической системы живописи. Раскрывая борьбу причудливой игры цвета предметов с их предметностью, точнее — с их иллюзорной видимостью, и позволяя последней одерживать победу, утверждая ценность мотива, сюжета, художник обнаруживает творческую компромиссность. Интересу к новым исканиям противостоит приверженность принципам учителей, предшественников, которая явно пересиливает. В своих натюрмортах Судейкин неожиданно оказывается непосредственно причастен к искусству, отражающему и пропагандирующему красоту зримого реального мира.

Не характерно ли в связи со всем здесь сказанным, что именно в эти годы Судейкин вдруг начал испытывать беспокойство по поводу своего образования и в 1909 году, выйдя из Училища, поступил в Академию художеств[[30]](#endnote-31). В том же 1909 году Судейкин радуется проявлению благосклонного внимания к его искусству со стороны А. Н. Бенуа и всеми силами старается укрепить свои с ним отношения[[31]](#endnote-32). А вскоре, после известного раскола, происшедшего в Союзе русских художников, становится членом «Мира искусства» (с 1911 года) и постоянным экспонентом выставок этого объединения[[32]](#endnote-33).

Этот факт тем более важно здесь подчеркнуть, что в 1910 году Судейкин получил официальное приглашение от Комитета Союза русских художников за подписью В. В. Переплетчикова, А. Е. Архипова, С. А. Виноградова[[33]](#endnote-34) войти в состав членов Союза. Правда, «Мир искусства» к этому времени претерпел серьезные изменения. На первой выставке возродившегося объединения участвовали Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов, П. П. Кончаловский и другие левые. Но среди новичков Судейкин более многих был своим, родственником по духу.

И в то же время он довел некоторые мирискуснические черты до той грани, на которой они приобретали уже новое качество, отмежевывающее его от мирискусников. В стремлении к стиранию грани между изображением вещи и самой вещью, в пафосе утверждения искусственности искусства натюрморты Судейкина напоминают натюрморты А. Я. Головина. Но сама амплитуда колебаний в натюрмортах Судейкина между условностью и конкретной чувственностью больше, чем у его предшественников. Примером может служить натюрморт с гобеленом из собрания Крутэ (местонахождение неизвестно), который строится на сопоставлении форм фарфоровых изделий и тех, что изображены в гобелене.

Используя в композициях зеркало, художник не игнорирует обманчивость зеркальной поверхности, создающей {34} мнимый прорыв в глубину, множащей предметный мир и стирающей в нем границы яви и миража; Судейкин подхватывает излюбленный прием Коровина, романтиков. Но в своей целостности его натюрморты кажутся разоблачаемой магией, волшебством, обнажающим свою искусственную природу. Еще точнее — завораживая, художник вместе с тем как бы угрожает этим разоблачением, дает пережить и его нежелательность и его возможность. В своих натюрмортах Судейкин создает образный мир, в котором искусственность, вымышленность и разоблачение этих качеств выступают в неразрывной связи и становятся его внутренним смыслом, содержанием.

# Примитивистские тенденции. «Северный поэт», «Русская Венера» и проблема идеала

Во всех натюрмортах, о которых здесь шла речь, с их «маркизами» и пастушками, очевидно пристрастие Судейкина к галантному искусству рококо и сентиментализму. В ряде картин, современных этим натюрмортам, такое пристрастие, кажется, становится всепоглощающим. Художник выступает в них последователем искусства А. Ватто, которым особенно увлекся уже в Париже, а также в не меньшей степени К. А. Сомова. Можно вспомнить здесь, с каким удовольствием он предвкушал знакомство с Сомовым, едва приехав из Франции. «Очень им интересуюсь»[[34]](#endnote-35), — замечал Судейкин в письме к А. А. Арапову. «Я уверен, что Вы знаете, как люблю я Ваше несравненное искусство и как высоко ценю Ваше мнение»[[35]](#endnote-36), — признавался он несколько лет спустя самому К. А. Сомову. Увлечение Ватто и интерес к Сомову сопутствовали друг другу. Если учесть, что и Сомов в своем творчестве вырос из XVIII века, поклонялся его искусству, то Судейкин, уже судя по произведениям, о которых шла речь, обещал, таким образом, следуя за мирискусниками, представить свой вариант освоения и претворения избранной ими традиции.

Начало опытов Судейкина на этом пути отмечает картина «Гулянье» (1906, Гос. Третьяковская галерея). Судя по костюмам, по всему своему облику, дамы и кавалеры, штатские и военные, дефилирующие вереницей друг за другом и парами, принадлежат первой трети XIX века. Они шествуют торжественно и исполнены галантности и жеманной манерности. Грубоватая, сочная, слегка корявая, но подчеркнуто корявая, кладка краски одновременно и диссонирует и странно вяжется с ними. В то же время в какой-то момент это галантное шествие, убеждающее в существовании своего живого прототипа, вдруг превращается в фикцию вторгшимися в живой ряд демонстративно искусственными, нарисованными детьми, путти, собачками.

О последовательном укреплении в творчестве художника такого рода интересов свидетельствует и картина «В парке», исполненная год спустя, {35} в 1907 году (собрание Х. Л. Кагана, Москва), также освещенная увлечением Ватто и Сомовым, с ее таинственным вечерним парковым ландшафтом, с меланхоличными любовными парами, готовящимися к отплытию в лодке, с манящими влюбленных укромными уголками и осеняющим их звездным ночным небом. Вдохновлен Ватто и колорит полотна, построенный на тонких жемчужных переливах серо-сине-зеленых и палевых красок. И вместе с тем воспоминания о Ватто, которые вызывает картина, кажутся ей противопоказанными и подчеркивают в ней присутствие инородных черт. В свете Ватто особенно сильно будоражит какая-то упрощенность в {36} трактовке фигур людей и элементов пейзажа, а нежность красок кажется вызывающей не менее, чем пятно ярко-голубой «обнаженной» краски в крыше беседки, которое зачем-то художник позволил себе ввести в нежную жемчужную гамму.

Сущность этих тенденций ярко раскрывается в картине «Буря» (1909, собрание Е. А. Гунста, Москва) — своеобразной парафразе искусства первой трети XIX века, сентиментализма и романтизма. И действительно, грозовой пейзаж с бурным небом и смятенными кронами деревьев мог бы быть романтичен, если бы не чрезмерная картинность туч и деревьев. Возвышенность мечтателя и воздушность купальщиц могли бы стать несомненными, если бы не слишком мечтательная поза героя и не сдобная пышность «небесных созданий», запутывающихся в несколько «картинно» сбившихся одеждах. Цветовые сочетания могли бы показаться напряженными, даже с оттенком романтической сумрачности, если бы не кисельно-розовый, который торжествует среди сиреневых и серых красок. Художник сплетает в этом образе рафинированность сентименталиста, предромантика с эстетикой мещанского искусства. И разрешающая это сочетание вторгшаяся во все ирония, шутливость выводят образ за пределы замораживающей стилизации; это взрывчатое единство взаимоисключающих моментов приобретает полную внутреннего движения, дразнящую и интригующую двусмысленность.

Здесь становится отчетливым отличие искусства Судейкина от искусства Сомова в их отношении к художественным традициям. По существу, и сентиментализм Судейкина и его «стиль маркизы» были притворными. Объявляя себя стилизатором, художник вместе с тем развенчивает здесь стилизацию. Важно, что предметом развенчания для него послужили именно эти стили — рококо и сентиментализм. Ни с какими другими стилями не могла бы так остро взаимодействовать грубоватая меткость примитивного искусства, и никакой другой союз не мог быть столь законченно, полно выражен и плодотворен в своей отрицательно-утвердительной функции, в одновременно грубой и утонченной сущности. Именно такой равноправный союз обеспечивал и жизненность образов.

Это может подтвердить картина «Северный поэт» (1909, собрание Д. Л. Сигалова, Киев), основанная на том же самом взрывчатом единстве, какое определяет картину «Буря». Облик поэта в цилиндре и плаще мог бы показаться подлинно величавым и истинно возвышенным, если бы торжественные романтические, «байроновские» складки плаща не таили в себе чрезмерной затейливости, если бы демонстративная поэтическая изысканность в движении руки поэта, в перчатке, небрежно заложенной за пояс, не скрывала лукавства и насмешливости. Особенно красноречива неусыпная муза с купидоном над головой героя, слегка грузная, то ли парящая в небе, {37} то ли плавающая в нем, как в киселе. Лукавство и насмешка сохраняются, но окрашиваются лирическими интонациями в трактовке пейзажного фона, который составляет заиндевевшая береза с плакучими ветвями — символ русской природы, окруженная волнами холмиков, покрытых снегом, нарядным «пряничным» деревцем, тремя елочками поодаль домика и двухэтажным бревенчатым, типично северным строением рядом с непомерно огромным мельничным колесом. Все это приметы северного пейзажа, замеченные как утонченным взглядом эстета, так и остронаблюдательным грубоватым — примитивиста. Характерны краски этого полотна, его совершенно особенный колористический строй — сложные волнующие гармонии сиреневых, зеленых и коричневых «земель», по-лубочному яркие, насыщенные, но вступающие между собой в таинственные вкрадчивые отношения, {38} оставляющие изысканно нежные созвучия. Крайне важна здесь роль спокойного глухого коричневого, окруженного сине-серыми, — олицетворение строгости и благородного достоинства, как бы неожиданно и резко вдруг осмеянного или обласканного звенящими, яркими, то потухающими, то загорающимися сиреневыми и зелеными.

Вся система образа исключает описательность, ее определяют метафора, вольные, свободные сопоставления, условность; она причастна не к прозе, а к поэзии. При этом в конечном счете основу эстетического звучания произведения, его образного смысла составляет удивительное, немыслимое по противоречивости и тем более содержательное сочетание романтической приподнятости и шутливости, изысканности рафинированного эстетизма и простонародной грубоватости, остроты примитива.

Не будет большой натяжкой связывать эти полотна с представлением Судейкина о поэзии, поэте и поэтическом. И сам строй произведений с {39} зримостью, осязательностью, конкретной чувственностью образов и их некоторой упрощенностью, примитивностью оттенка какой-то ласковости и нежности, с характером ощущения национального приближает Судейкина к таким поэтам-«стилизаторам», как П. П. Потемкин и В. В. Каменский. Кстати, с ними обоими и с другими представителями этого направления в поэзии Судейкина свяжут личные и творческие отношения[[36]](#endnote-37).

Следует заметить, что Судейкин занимается при этом перетолкованием не столько жизни, сколько искусства. Главная цель, которую преследовало такого рода перетолкование, — свести с пьедестала и осмеять «исконно» возвышенный образ, поставить под сомнение проблему эстетического идеала, подвергнуть ее скепсису. В этом смысле напрашивается сравнение творчества Судейкина с искусством его сверстника М. Ф. Ларионова. Судейкин и Ларионов встречались на одних и тех же выставках (достаточно назвать «Венок»), оба начинали творческий путь с приобщения к импрессионизму и затем — оппозиции к нему. Одновременно в искусстве того и другого проявляются примитивистские тенденции. Но обращение к народному искусству каждого из них имело свой смысл. Характерно то, что Ларионов культивирует заборную живопись, вывеску, частушку, грубо гротесковую линию этого искусства. Судейкин же адресуется к городскому и посадскому «мещанскому» лубку, камерному по природе, к лирическому примитиву, детски-простодушному, смягченному, ласково-нежному. Особенно отчетливо различие творческих устремлений обоих художников обнаружилось с созданием Судейкиным «Русской Венеры» (1907, Гос. Третьяковская галерея), которая в сравнении с ларионовскими «Венерами» кажется совершенно традиционной. Хоть и вдохновленный лубком, этот образ, символизирующий русскую красоту, напоминает в то же время крестьянок, увековеченных Венециановым, и представляет, по существу, слегка упрощенный и опрощенный лубочный их вариант. Ларионовская красавица в примитивизации, демонстративной «односложности» {40} и грубости, доведенной до крайности («простое, как мычание»), вызывает аналогии с «первородным» и «первобытным», с поэзией футуристов, стремящихся углубиться в первоосновы, в корни слов и понятий. В этих чертах Ларионов представляет выход в искусство нового времени с присущими ему новыми завоеваниями и потерями. Судейкин же остается «по эту сторону». Мало того, теперь бросается в глаза рафинированный эстетизм его образов. Возникает предчувствие, что в состязании с грубым примитивизмом ему, возможно, будет суждено одержать победу в творчестве художника. Нельзя здесь не вспомнить и натюрморты, которые позволяли предчувствовать то же самое.

# В Новом драматическом театре. «Цезарь и Клеопатра», «Весеннее безумие»

Станковое творчество Судейкина, к которому мы приобщились, позволило нам заметить, как укрепившиеся в его образном содержании двойственность, двуликость, ироничность, «отравляющая» поэтическую возвышенность, странно уживаются с интересами в области решения монументально-декоративных проблем. Такого рода сочетание неминуемо должно было нуждаться для своей реализации и «разрешения» в особых сферах. И теперь настало время этим сферам определиться, приобрести уже ясную для художника форму. Речь идет о его влечении к работе в театре, которое в конце первого десятилетия становится прочным, постоянным и осознанным.

В 1909 году Ф. Ф. Комиссаржевский привлекает Судейкина вместе с Сапуновым и Араповым к оформлению пьесы «Цезарь и Клеопатра» Бернарда Шоу в Новом драматическом театре, возникшем после закрытия Театра В. Ф. Комиссаржевской в его же помещении. Эта постановка увела Судейкина от идей условного театра, связанного с символизмом.

В исканиях театрального искусства того времени Шоу принадлежало особое место. Непосредственно связывая искусство драмы с современными общественными и психологическими проблемами, насыщая свои произведения злободневностью, он создал особую, новую драматургическую форму, весьма актуальную для своего времени. Яркое выражение эта форма получила в пьесе «Цезарь и Клеопатра», которая представляла собой современный памфлет в облачении древней истории и историческую драму, увиденную сквозь призму современной политики, в скептическом, ироническом аспекте. С точки зрения В. Э. Мейерхольда, в «Цезаре и Клеопатре» драматург на канве исторических узоров расшил целый ряд пятен современных мотивов[[37]](#endnote-38). Правда, по мнению М. А. Кузмина, Шоу сидит в «Цезаре и Клеопатре» между двух стульев, впадая то в фарс, то в современную мещанскую драму[[38]](#endnote-39). Но едва ли он был до конца прав. Благодаря ироничности, прихотливой игре смыслов приземление истории {41} и исторических лиц, которым щедро пользовался Шоу, не снижало значительности содержания, а, напротив, обогащало его. Драма не только позволяла «найти в героях, которых мы привыкли видеть на пьедестале истории и поэзии, черты близкие и понятные нам»[[39]](#endnote-40); обращаясь к современности, дыша политикой, она предлагала мерить современность историческими категориями, которые обрели уже вечность, при этом своей древней одеждой и «сниженной» формой добиваясь соединения поэтической мифологизации и осмеяния. Таким образом, не только снималась с котурнов история, но и современность, казавшаяся невыразимо банальной и приземленной, развенчиваясь, поэтизировалась.

Эта многогранность, стойкая изменчивость смысловых значений событий и характеров, предопределяющие необходимость соединения поэзии и иронии, эпического пафоса и мелодрамы, вся специфика драматургического материала {42} требовали особых форм сценической выразительности, что и обусловило направление работы режиссера-постановщика и художника. Нельзя сказать, что она оказалась вполне успешной. В своей рецензии на постановку В. Э. Мейерхольд возмущался, что глубоко иронический тон Шоу принят режиссером за пародию на исторических лиц, не больше. «Оттого, — по его мнению, — пьеса трактована в тонах *фарса* (не гротеска; это было бы еще само по себе любопытно)». В спектакле «Цезарь и Клеопатра», писал Мейерхольд, «представлена была мозаика из станиславщины, фуксовщины, мейерхольдовщины, евреиновщины…»[[40]](#endnote-41). Хотя следует сделать скидку на некоторую пристрастность Мейерхольда, сопоставление целого ряда рецензий показывает, что во многом он был прав. В большой мере это подтверждает и работа Судейкина, запечатленная в эскизах костюмов и фотографиях сцен спектакля[[41]](#endnote-42).

Если сам факт его привлечения к этой постановке свидетельствовал о том, что репутация его как многоликого и иронического художника в то время укрепилась и что таким он являлся и в собственном сознании, то результаты усилий продемонстрировали ограниченность его возможностей в этом отношении. Весьма показателен стиль «варварской экзотики», во многом определивший характер решения спектакля[[42]](#endnote-43). Этот, по сути дела, «бесстильный стиль» был избран потому, что, как никакой другой, обещал примирить и соединить вместе заземленность и приподнятость, бытовизм и экзотическую преображенность. Его эклектичность соответствовала такого рода сочетанию. Придерживаясь этого стиля, Судейкин оформил в постановке три акта: 1) сфинкс, 2) у входа в храм, 3) набережная — и во всех трех случаях оказался подвластным тенденциям, которые владели Комиссаржевским. Его декорации во многом отвечали характеру игры артистов, в которой, по замечанию Кузмина, наблюдалась чрезмерность то бытового тона, то возвышенной декламации[[43]](#endnote-44). В изобразительном {43} решении декораций и костюмов торжествовала та же приближающаяся в своей пассивности к натурализму стилизация и эклектика. Изображение сфинкса представляло собой не угаданную в масштабах по отношению к сценическому пространству иллюзорную копию, муляж. Такова же архитектура храма, дворца, раздражающая своей макетностью и напоминающая садовые павильоны. В пространственном и шире — во всем изобразительном решении постановки бросается в глаза отсутствие подвижности, остроты сдвигов, какая-то общая застылость и скучная скованность.

Все эти черты дают себя знать и в эскизах костюмов. В решении костюмов воинов, приземистые, коренастые, мускулистые фигуры которых облачены в металлические военные доспехи в соединении с звериными шкурами, костюмов старого музыканта и трубача художник одушевлен стремлением представить своих героев как бы выхваченными из гущи жизни и почти лишает их театральности. С другой стороны, костюмы египтянки и Фтататиды очищены от быта, нарочито, сверх меры демонстративны в их экзотическом характере. Тяжеловесная, словно кованная из металла фигура Фтататиды, увенчанная тиарой на голове, откровенно стилизована под какого-то восточного идола и лишена возможности «ожить». Временами в «варварской экзотике» художник теряет вкус. Клеопатра, по определению В. Э. Мейерхольда, «будто сбежала с малявинского холста», а «Цезарь напоминает купца, Лайфертом выряженного для клубных маскарадов»[[44]](#endnote-45). Уйдя от символизма, Судейкин оказался здесь во власти других ущербных черт. И в декорациях и в костюмах можно почувствовать, что Судейкин стремился к активному перетолкованию египетского стиля и преобразованию его в соответствии с той сложной игрой смыслов, многоплановостью, какая была присуща драме и составляла самый ее нерв. Но этой тенденции в решении противостоят нарочитость и пассивная иллюзорность. Творческая скованность тем более не дала {44} возможности художнику в его воплощении Древнего Рима и Востока добиться в полной мере двусмысленности и иронии. Возможно, что макетность архитектуры, ее сходство с садовыми павильонами, полное лишение сфинкса монументальности, его «муляжность» были отчасти и преднамеренными, несли в себе элементы развенчания, пародийности по отношению к освященному вечностью классическому древнеегипетскому искусству. Возможно, те же крупицы насмешки содержались и в вызывающей экзотике «небывалого судейкинского неба» и «алых сапуновских парусов», отмеченных М. А. Кузминым. Нечего и говорить, что откровенно окарикатурены характеристики некоторых действующих лиц, например, трубача, и идолоподобие, приданное облику Фтататиды в решении ее костюма, также заключало в себе элемент юмора. Но более отчетливо и несомненно фотографии сцен спектакля, эскизы костюмов и отзывы рецензентов позволяют почувствовать, что в погоне за документальной точностью «примет стиля» декоратор утратил свободу и чувство юмора. Драма «Цезарь и Клеопатра» оказалась Судейкину не вполне по плечу так же, как ее постановщику Ф. Ф. Комиссаржевскому. Думается, что в данном случае специфический характер произведения, представляющего глубокий и острый исторический памфлет, не был стихией Судейкина. Отмечая, что каждая постановка Нового драматического театра «носит печать такой унылой серой скуки, что, право, уж лучше откровенная гнусность других театров», С. А. Ауслендер заключает: «Единственное исключение можно сделать для декораций Судейкина к пьесе Дымова “Весеннее безумие”. Нежные, изысканные, странно пряные, они подчас не вполне гармонировали с простыми, бытовыми разговорными сценами Дымова, но радовали глаз и придали не вполне удачной пьесе автора прошумевшей “Ню” особую остроту»[[45]](#endnote-46).

Работа над постановкой драмы Осипа Дымова «Весеннее безумие», как никогда, подчеркнула и обнажила внутренние пружины творчества Судейкина.

Следует обратить внимание на содержание драмы. Она воспроизводит печальную историю провинциальной простушки, пережившей крах иллюзий и веры в чистую любовь, высокое искусство и общественное служение. Тривиальна любовь Наты к заезжему трагику. Пошлы в «служении театру», в отношениях между собой артисты труппы, к которой принадлежит ее возлюбленный. Ничтожен и пуст разглагольствующий о радикальном преобразовании общества товарищ Наты — Сутяков, представитель провинциальной «сознательной молодежи». Как бы обещая вывести на сцене коллизию трагической чистой любви и высоких устремлений, Дымов в то же время подчеркивает тривиальность происходящего. Будничность, тривиальность приобретают в пьесе демонстративный характер и, господствуя в разработке образов героев, во всем {45} развитии действия, приближают произведение к мещанской мелодраме. При этом большую роль во всем существе содержания играет и скепсис. Все это создает колебание образов на грани печального и смешного, значительного и ничтожного, которое является едва ли не главной чертой произведения. И тем самым в нем утверждается относительность этических категорий добра и зла[[46]](#endnote-47). Широко используя прием снижения, контрастов, неожиданность ассоциаций, автор целеустремленно проводит эту идею относительности. Ей служит и форма мелодрамы. Она придает сценическому действию одновременно и подлинность, достоверность, серьезность, как бы адресуясь к каждому зрителю на его уровне, и нарочитость, искусственность, несерьезность, иронию, вне которых человек того времени уже не мог воспринимать мелодраматический жанр. Мелодраматическая {46} форма приобщает образы одновременно к рафинированному эстетизму и примитивизации, точнее содействует их странному союзу, она соответствует балансированию между крайностями — добром и злом, печальным и смешным, предопределяет утверждение их относительности.

Таким образом, вся направленность произведения раскрывает не только неустойчивость мировоззрения автора, его идеалов; она служит их эстетическому оправданию и возвеличению. Нельзя не заметить при этом, что все отмеченные нами черты относятся к тенденциям драмы, характеризуют направление усилий ее автора. Своего положительного, полноценного осуществления они в произведении не нашли. Поэзия и ирония в нем не очень высокого полета, точнее — ощущается жажда полета и невозможность осуществить это желание, преодолеть скованность, творческую узость.

Уже по произведениям станкового творчества Судейкина можно заключить, что проблемы, поставленные О. Дымовым в «Весеннем безумии», могли быть для него актуальны, и дымовская «относительность», мелодраматический характер образов, бывшие квинтэссенцией драмы, предопределили всю специфику его интересов и исканий в работе над оформлением постановки.

Весьма примечательна идея драматурга и художника уподобить зрительный облик спектакля ряду сменяющих друг друга станковых картин. Эта идея последовательно и демонстративно проводилась не только в уплощении сценического пространства, но и в обрамлении сцены во всех действиях специальной рамой. Таким образом, форма «картинок жизни», которую придавал Дымов своей драматургии, здесь получала лобовую, буквальную аналогию. Конечно, Судейкин исходил в данном случае из принципа станковой живописи предшественников-жанристов так же, как опирался на драматургов-бытовиков и на форму мелодрамы О. Дымов, доводя их принципы до той крайней степени, когда они превращались в свою противоположность, в совершенную условность, и тем самым усиливая двусмысленность. Но характерно, что вместе с бытовым началом, со станковизмом здесь появлялся интерес к обстановочной павильонной трехмерной декорации. В самой этой идее, как в капле воды, отразилась специфика мышления художника. Нечего говорить, что надежды его с помощью сценической коробки восстановить достоинство станковой картины выразились здесь обнаженно, как никогда. Заметим, эта идея была антиподом стремления станковой живописи к театрализации, и такого рода единство антиподов отмечено той же ограниченностью и компромиссностью, присущей творческим принципам Судейкина, которую нам уже приходилось наблюдать. Вместе с тем здесь отобразилась по-своему прихотливая игра тенденций, развивающихся в его искусстве, игра, ставшая неотъемлемой принадлежностью его творчества, самой его сущностью, {47} тесно связанная с той же «кризисностью» его мировоззрения, его идеалов, какая была присуща Дымову.

«Кризисность» творческого мышления художника ярко сказалась и в самом изобразительном решении «картинок жизни», в котором, добиваясь единства с драматургическим материалом, Судейкин придавал зрительному облику спектакля сходство с городским мещанским лубком. Это отражают два рисунка, как нам кажется, непосредственно связанные с работой Судейкина над оформлением «Весеннего безумия». Один из них, «Влюбленные при луне» (Гос. Русский музей), является, по-видимому, эскизом к оформлению третьей и четвертой картин[[47]](#endnote-48). В нем намечено декоративное решение кульминационной сцены роковой встречи Наты с ее возлюбленным, падения героини. Бугрящаяся земля, телеграфный столб и три прочерченные телеграфные проволоки, разбухшая, преувеличенных размеров луна, небо, в котором узнается «небывалое, фантастической дикости ночное небо»[[48]](#endnote-49), увиденное в постановке С. А. Ауслендером, — все это в своем звучании двузначно и двусмысленно. Воплощая беспросветную унылость, безысходность «космического» масштаба, художник в то же время сбивает это впечатление конкретными прозаическими деталями пейзажа, обнаруживая кудрявящиеся, как на ситце, узоры в «небывалом, фантастической дикости ночном небе». Драматизм любовного свидания окончательно развенчивается в игрушечных фигурах влюбленных. В результате весь образ напоминает «душеспасительные мещанские картинки» или «жестокие романсы» с тем характером драматизма, который присущ именно этим явлениям. Таков же образ, воссозданный в рисунке (собрание Г. М. Левитина, Ленинград), который, по-видимому, представляет собой набросок к оформлению шестой картины. Красота «японских», по выражению Ауслендера, яблонь в нем ослабляется тяготеющей к документализму сухостью рисунка; идилличность силуэта девушки в окне и деревенского сердцееда с балалайкой под окном высмеивается какой-то нарочитостью этой идилличности.

В «Весеннем безумии» Судейкин был действительно единомышленником Дымова. Он тоже ни к чему не мог относиться вполне серьезно, не был ни в чем уверен до конца. Его образы здесь одинаково причастны к двум крайностям: приземленной будничности, случайному, бытовому — и значительному, вечному, к печальному — и смешному, но ни к тому, ни к другому не «пристают».

В связи с постановками «Весеннего безумия» да и «Цезаря и Клеопатры» нам важно здесь отметить некоторое особое соответствие между их драматургией и ее пластической интерпретацией Судейкиным. Драматургии, в которой образ в силу относительности истин, их неустойчивости нес в себе нескончаемое колебание, пребывая как бы во власти статики и испытывая потребность, необходимость движения, отвечало пластическое декорационное {48} решение с его намеренной скованностью, и в то же время таящейся в нем настойчивой волей к преодолению скованности. Мы отмечаем эту черту особо потому, что, будучи весьма существенной в творчестве Судейкина, она найдет в нем самые разные формы выражения.

# Станковое творчество на рубеже 1900 – 1910‑х годов. Признаки предстоящих перемен. Авангардист или мирискусник? «Балетный апофеоз». Аллегория и «Карусель»

Рубеж первого и второго десятилетия Судейкин мог считать знаменательным в своей жизни. В 1911 году А. Н. Бенуа особо отметил его в «Художественных письмах», посвященных открытию выставки возобновившегося объединения «Мир искусства»[[49]](#endnote-50). В этом же году С. К. Маковский посвятил ему пространную статью в журнале «Аполлон»[[50]](#endnote-51). Уже судя по этим фактам, Судейкин стал талантом достаточно созревшим и определившимся в своей направленности. Так считал и он сам, работая в 1910 году над двумя полотнами и подчеркивая в письме С. К. Маковскому в связи с упомянутой статьей, что они должны служить основанием для вывода из его творческой характеристики[[51]](#endnote-52). Одна из них — картина «Балет» (1910, Гос. Русский музей), в которой представлена традиционная сцена академического балета: торжественный пейзаж — аркады, гроты, водопады, пышные боскеты зелени и на фоне его балетные персонажи в балетных позах. Как часто бывало и прежде, полотно изображает балетную сцену на театральных подмостках, не имея никакого отношения к эскизу театральной декорации. Однако здесь отсутствует приблизительность, которая отмечала предыдущие работы, присущее им прихотливое, «беззаконное» соединение плоскостности и пространственности. Пространство цельно построено, подчинено закону прямой перспективы, уходит в глубину. Как никогда, архитектоничен пейзаж с выстроенными на полотне, четко очерченными геометрическими формами аркад, гротов. При этом ощущается стремление к строгой систематичности в цветовом построении, к цветовому обобщению, но и тонкой проработке больших плоскостей цвета. Более, чем когда-либо прежде, живописное решение напоминает о художнике, вдохновлявшем Судейкина в пору вступления в художественную жизнь шесть лет назад, — о В. Э. Борисове-Мусатове. Колышущаяся голубизна и зелень деревьев и небо создают ощущение пространственности, чувственной осязательности изображенного. Нежные рокайльные гармонии зелено-синих переливов зелени деревьев и далей, голубых, розовых, желтых костюмов — эти сладкие, типично судейкинские сочетания благодаря тонкости и нежности лишены на этот раз обычной нарочитой пошлости и, кажется, готовы звучать почти всерьез. Только где-то в глубине, как бы в «подтексте» цветового решения, {49} очень замаскированной сохраняется некоторая доля двусмысленности, нарочитости. И вызывает подозрение особого рода и характера конструктивность этой композиции.

Кажется, что приверженность к подобным бутафорским архитектурным мотивам лицемерна, коварна. Они, по-видимому, привлекли художника возможностью отдать дань конструктивности, воплотить конструкции, обнажив их эфемерность, как бы разоблачить их, создать реальное воплощение миража, фиктивного в своей основе. Нельзя не отметить здесь справедливость характеристики искусства Судейкина, данной Бенуа: «Мир снов, который подносит Судейкин, еще не оценен по достоинству, ибо это подлинный мир, а не головная выдумка… Его картины — какие-то дымы от зажженных курильниц с таинственными ароматами, это галлюцинации гашиша и эфира, убедительность несуществующего и неосуществимого…»[[52]](#endnote-53). Но этой оборотной стороны медали Бенуа здесь не заметил. Вместе с тем, утверждая окончательно своей характеристикой принадлежность Судейкина к их мирискусническому лагерю, Бенуа в большой мере был прав. «Балетный апофеоз» показывал, что утонченный, рафинированный эстетизм уже вот‑вот полностью восторжествует в творчестве художника над «простонародностью». Последняя еще дает себя знать в мотиве балета, в пластической трактовке, но ресурсы такого рода двузначности уже совсем исчерпывались.

Однако вся система образного мышления живописца, обнажившаяся в «Балете», — эта театрализованная греза, изображенная «наяву», тающие формы и краски картины — все это подчеркивает верность Судейкина зыбким, неустойчивым, преображенным и как бы преображающимся образам, правда теперь с несколько изменившимся содержанием подтекста, партнерами игры.

В этом смысле интересна также и эволюция портретного творчества на протяжении 1900‑х годов. Если иметь в виду портретирование конкретных людей, воссоздание их облика в жизненной неповторимости, раскрытие их характеров, то направленность художественных исканий Судейкина в 1900‑е годы исключала внимание к портретному жанру. Сначала портретное творчество художника развивалось в плане его пристрастий к галантному искусству. Примером может служить полотно «Маркиза» (ок. 1907 – 1908, собрание Б. А. Бланкштейна, Ленинград). И лицо, и маскарадный костюм, и плоскостный фон, и, наконец, овальный формат — все вместе уподобляет изображение «маркизы» декоративно-прикладному искусству в «стиле маркизы», преломленном через лубок. Но и в портретном творчестве на рубеже 1900 – 1910‑х годов можно наблюдать перемены. В портрете жены художника, артистки О. А. Глебовой-Судейкиной, в роли Путаницы из одноименной пьесы Ю. Д. Беляева (1909 – 1910(?), собрание И. В. Михайловской, Москва) образ построен на волнующем {50} противоречии поверхностной «видимости» и глубоко спрятанной сущности, грубой театральной мишуры и внутренней одухотворенности, мягкой лиричности. Нежная женственность лица, открывающаяся вопреки театральному гриму, естественная теплота образа и «мишурность» окутывающего фигуру плаща, отороченного горностаем, манящая глубина пространства и — декоративная односложность, плоскостность густо-синих и коричневых пятен, определяющих цветовую композицию портрета. Представляя собой уже реальное изображение театрального персонажа и {51} как бы разоблачаемую на глазах театральность, портрет смыкается с картинами и натюрмортами Судейкина, созданными в конце 1900‑х годов, и предрекает некоторые последующие тенденции.

Из приверженности к преображению неизбежно вытекает и потребность {52} художника противостоять в своем искусстве очевидности, которую обнаруживало уже увлечение символизмом. Все является не совсем тем, чем кажется, не совпадает с видимостью, все представляет собой внешнее проявление чего-то другого. Все исполнено двойной жизни, обладает неоднозначным {53} смыслом. С. К. Маковский имел в виду именно эти качества, определяя искусство Судейкина как аллегорический сентиментализм[[53]](#endnote-54). Как нам уже приходилось писать, его сентиментализм (и его «стиль маркизы») — этот особенный преломленный через лубок сентиментализм, который испытывает на себе одинаково и восторг и насмешку художника, воплощающий образы, одновременно причастные к нежности и грубости, к возвышению и к снижению, — весь дышит потребностью в эстетическом утверждении неустойчивости, в противостоянии завершенности и очевидности.

Вместе с тем мы уже заметили, что, с одной стороны, Судейкин склоняется к мирискусническим художественным принципам, с другой — к «безусловности», завершенности, определенности. При неутолимой потребности в образной неустойчивости, «обратимости» в искусстве художника нарастает {54} момент статики, усиливается тенденция к односложности. Такая совокупность устремлений неминуемо должна была породить интерес Судейкина к чистой аллегории, примером которой могут служить его иллюстрации к стихам С. Л. Рафаловича (напечатанным в том же журнале «Аполлон», где публиковалась статья о художнике), представляющие пластические олицетворения отвлеченных понятий. Но большей частью аллегория Судейкина более подвижна и тонка, более сложна, зачастую как бы тянется стать метафорой, поэтическим иносказанием. В этом смысле красноречивы иллюстрации к книге стихов М. А. Кузмина «Куранты любви»[[54]](#endnote-55), с которым в это время художника связывали особенно тесные отношения[[55]](#endnote-56). Судейкина могли притягивать к Кузмину строгая классичность его музы, которая вдруг где-то оказывается мнимой, его некоторая вычурность и артистическая окрыленность, над которыми он же сам издевается, его лирическая камерность, которую он все время старается «базарить», его фальшивый сентиментализм, с которым он заигрывает, под который нарочито грубо маскируется и над которым смеется, и, наконец, причастность Кузмина к аллегории.

В «Курантах любви» Судейкин иллюстрировал два стихотворных цикла: «Весна» и «Зима» и соответствующие им музыкальные «опусы».

В иллюстрации «Зима» изображены лениво раскинувшийся в кресле молодой поэт с лирой и привратница — посланница зимы, стерегущая дом от любви, и амур с луком, посылающий свои коварные стрелы, и влюбленная пара, и летящая за окном Хлоя. Поэтические иносказательные образы Кузмина облечены художником в зримые формы, в плоть и кровь и гораздо более конкретны, чем в первоисточнике. В то же время вполне очевидно последовательное стремление Судейкина в трактовке образа к отвлеченности. Персонажи как бы застигнуты врасплох в преходящих мимолетных позах, внезапно остановлены. Линия, точная, граничащая с жесткостью, острая и колючая, детализируя изображенное, подчеркивая конкретность, несет в себе и холодность, бестрепетность, превращая людей и предметы обстановки в своего рода формулы, знаки.

Конкретное пространство интерьера, обозначенного окном, камином, размывается в своих границах снопом золотых лучей, орнаментальной условностью декоративного обрамления, образованного книгами. Все эти черты в совокупности осуществляют стремление Судейкина сочетать поэтический полет и здравый смысл, рассудочную многозначительность; подняться до философичности аллегории и — преодолеть ее отвлеченность, перевести образ в многозначный, метафорический. Двойственность проявляется и в явном ироническом оттенке, который отравляет заданный «возвышенный» характер изображенного. Ирония таится в облике персонажей, готовых «воспарить» и парящих, в отравляющей {55} едкости линии, наконец, прячется в пряной сладковатости, легкой вычурности и старомодности, в которых улавливается нарочитость. В простоте, демонстративном снижении и приземлении возвышенного Судейкин поддерживает иронию К. А. Кузмина по отношению к «поэтическому» {56} символизма, к поэзии как пророчеству и священнодействию.

В образе романтический дух первой трети века как бы охлаждается, «умеряется» склонностью художника к строгому стилю классицизма, а нарастающему стремлению к классической строгости, ясности и спокойствию противостоит не менее сильная подвластность романтически-порывистому, смутному мироощущению. Ироническая позиция Судейкина позволяет ему объединить здесь в дружественном союзе таких эстетических антагонистов, как рококо и сентиментализм, романтизм и классицизм.

Разноречивые импульсы, которые отмечают образы художника в этих иллюстрациях, представляют новую форму многозначности, появившуюся в его искусстве.

С точки зрения этой многозначности особый интерес представляет картина «Карусель» (1910, собрание семьи В. И. Шункова, Москва). Изображенные на полотне персонажи бродячей уличной труппы — канатоходцы, танцовщица и жонглер, наполненное людьми «чертово колесо» — все является для автора олицетворением неких понятий, вернее, несколькими вариантами, аспектами одного понятия, связанного с модной избитой тогда идеей непрочности бытия, его мистифицированности и призрачности. Здесь и «хрупкость», и «риск», и «игра», и «круговорот», и «театральность». Это романтическая аллегория трагикомедии человеческого существования. Олицетворения понятий — балерина замерла на проволоке, не двигается ее партнер жонглер, стоят на круге «чертова колеса» кабинки с пассажирами, силачи, пускающие в ход колесо, кажутся замороженными. Понятием является и сцена на переднем плане, в которой представлены театральные персонажи — маленькая бродячая труппа уличных комедиантов и их зрители. Но содержание образа не исчерпывается элементарной аллегоричностью. Оно полно напряженным стремлением к разрешению внутреннего конфликта, противоборством банальности, и это составляет его эстетическую ценность и содержательность, намного раздвигающие первоначальную идею. Царственные, распростершиеся по плоскости и манящие в глубину купы деревьев, которые кажутся пышными, дышащими и оборачиваются аппликациями, канатоходцы, напоминающие и живых людей и персонажей кукольного представления, группа уличных комедиантов — то ли страшные, смешные маски, то ли живые лица, и в ней флейтист, меланхоличный взгляд которого и его нежность странно диссонируют и гармонируют с окружающими грубыми ликами. И, наконец, живопись — пряные густые краски, которые сообщают изображенному праздничность и осязаемую материальность и в то же время исполнены загадочности и призрачности, разрушают эту материальность. Образ заставляет зрителя все время колебаться между реальностью и фикцией. Когда зритель окончательно решает этот вопрос в пользу второго, обращенная {57} к нему лицом служанка опрокидывает эту уверенность и возвращает его вспять, в наглядные, конкретно-чувственные сюжетные границы. Но ее взгляд, готовый встретиться с взглядом зрителя, оказывается «несмотрящим» и снова выбивает у зрителя почву из-под ног. В этом поддерживает и «странное» пространство, в котором планы, готовые выстроиться по законам европейской перспективы, в то же время сжимаются, надвигаются друг на друга и путаются между собой. Это соответствует не менее «странному» времени потому, что образ здесь одинаково воплощает нарушенную движением статичность и несостоявшееся, замороженное движение — круговорот на месте. Время утрачивает ритм и направленность.

Так, тяготея к преображенному, иносказательному и замкнуто-статичному образу, к аллегории, художник становится ее разрушителем, а разрушая ее, тяготеет к ней. И, по-видимому, более всего интересует Судейкина самый этот двойной процесс. Он пребывает здесь между «Сциллой и Харибдой», и причудливостью и прихотливостью, мистифицированным характером образа как бы компенсирует свою причастность очевидности. Аллегория также является одним из органических порождений внутренней конфликтности такого рода творческого мироощущения. При всем том одна тенденция, кажется, готова победить. В напряженности образов «Карусели» ощущается ожидание, предчувствие, надежда на эту победу.

Подобные тенденции станкового творчества со всей их сложностью неминуемо должны были не только породить тягу Судейкина к театру, но предполагали и определенный характер этого театра. В этом отношении ему могли оказывать неоценимую услугу подмостки, обладавшие возможностью и конкретизировать образы и усиливать их прихотливость. Удастся ли Судейкину на подмостках вырваться из плена, разрешить внутреннюю конфликтность? Во всяком случае, стремление к этому подводит нас к театрально-декорационному творчеству художника тех лет.

# На пути к чистой театральности. «Забава дев», «Изнанка жизни»

Тяга к приподнятому, поэтическому — и к развенчанию. Возвышенная преображенность образов и приземленность. Восторженность и горечь скептицизма. Все это обнаруживает в Судейкине романтика. И на протяжении творческого пути художника будет становиться все более отчетливой романтическая природа его искусства. Разве не с романтизмом связаны ориентальные увлечения мастера, в частности его работа над оформлением комической оперы на восточные темы М. А. Кузмина «Забава дев», осуществленной в Малом драматическом театре в 1911 году? Только какую окраску приобретает здесь Восток и какой характер принимает романтизм! Пустячный банальный сюжет о любви {58} к жене восточного султана венецианца Учелло, обманом проникшего во дворец, превратившись в сказочную птицу. Удивительно, как влекло тогда искусство к воплощению пустяков!

Начало 1910‑х годов. Время широкого распространения упадочных настроений, внешнего безволия и вместе с тем усиленного внутреннего брожения, чреватое внутренними конфликтами, подготавливающими реакцию на эти настроения. Странная прихотливость искусства обретать характер, тон, можно сказать, противоположные, противопоказанные окружающей действительности, имеет в этих условиях особый смысл. Не случайно, заметим, — оно не могло обходиться вместе с тем без мистификации. В игровых и «игривых» мистифицированных проявлениях искусство решительно отмежевывалось от пропагандистских воспитательных функций и принимало на себя другие — оно по-своему пыталось {59} содействовать уравновешиванию человека с миром, обращаясь к своей способности и забытому назначению действовать катарсически, то есть проясняя в игре психику человека, раскрывая и вызывая к жизни его подавленные и стесненные силы[[56]](#endnote-57). Именно такого рода тенденции и составляют рациональное зерно этих, казалось бы, легкомысленных и легковесных художественных явлений, определяют содержащиеся в них крупицы эстетической истины. В большой мере все это относится к Судейкину. Он испытывал потребность в подобного характера творчестве, и ему принадлежало тогда одно из первых мест в формировании того особого направления искусства, которое отвечало потребности людей в игре, в мистификации, катарсисе, потребности тем более острой, чем более напряженным и смятенным становилось их ощущение жизни. Думается, что поэтому он и пользовался в то время такой широкой популярностью и признанием в кругах интеллигенции.

Можно заключить, сколь желанна была для самого Судейкина работа с таким материалом, как «Забава дев». Наконец он мог отвести душу. «Забава дев» — музыкальная комедия. Этот жанр малой музыкальной «полусерьезной» формы давал художнику особые возможности потому, что его зрелищности и красоте органически соответствовала мистификация, тяготение к «обратимости» и была противопоказана однозначная завершенность и определенность. Драматургический материал в данном случае приходил на помощь подмосткам.

Уже в занавесе, напоминающем иранскую миниатюру и звучащем как вкрадчивое вступление к восточной сказке, проявляется «игривый» мистифицированный характер декоративного образа, созданного художником. Как верно отметил С. К. Маковский[[57]](#endnote-58), образ здесь сказочен, фантастичен вдвойне, ибо восточная сказка показана сквозь призму мироощущения французских романтиков. И это наслаивание двух аспектов создает прихотливую игру граней. В эскизе «Гарем» (Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина) — двухъярусная аркада среди пышной зелени и ярких экзотических цветов обрамляет затейливые {60} группы восточных дев, представших взору султана. Одетые в пышные восточные одежды чередуются с обнаженными, нежащимися под сенью струй фонтана. Здесь же похожие на игрушки арапчата и путти, прислонившиеся к ногам одной из жен. Зыбкое сновидение, мираж. Если бы не полнотелость гаремных красавиц и тучность султана, если бы не густота и весомость, сконцентрированность и сладость красок. При прихотливости группировки подчеркнуто искусственны, нарочито построены. В их расставленности, симметрии господствует статика. Композиция подчинена плоскости, и изображение, членясь, строясь, но по законам какого-то неконструктивного орнамента, напоминает нарядное панно. Однако в «поведении» красок — словно компенсация за все эти потери. Игнорируя глубину, распространяясь по поверхности, они с тем большим темпераментом сплетаются, расплетаются, сходятся и разбегаются в разные стороны, перекликаются между собой. Здесь в полной мере Судейкин проявляет свой колористический дар. Он упивается цветом, самой материей краски. В его колорите обнаруживается своеобразие, яркая насыщенность, пряность, чуть приторная, но нарочито приторная. Эскиз «Гарем» построен на сочетании разнообразных оттенков розового с противоположными зелено-голубыми. Охлаждаясь и нагреваясь, эти цвета, меняя оттенки, мирятся и спорят между собой. В их прихотливый союз вторгаются еще инородные переливы горячего желто-оранжевого цвета. Увенчивающие цветовую композицию малиновые колонны с синими аркадами химического густого цвета подчеркивают, обнажают ядовитость, нарочитость и искусственность всех этих красок, пронзительность колорита. И, как в станковых картинах, краски мало того что обретают свой самостоятельный голос. Густые и вязкие, яркие, порой кричащие, они теперь окончательно раскрывают не только свою искусность, но и искусственность, обманчивость, склонность к лживости. Художник вводит тем самым {61} в колорит принципиально новые смысловые функции, делая его многозначным. Но по сравнению со станковой живописью живопись театрально-декорационная имеет здесь большие преимущества. Может быть, Судейкин сам не осознавал, как ему была необходима тогда такая постановка!

Судейкин — гурман, для которого упоение праздничным зрелищем, красотой превыше всего. И в то же время, кажется, он намеренно отравляет и это праздничное зрелище и эту красоту. Весьма существен не только оттенок иронии, который, кстати, ярко дает себя знать и в эскизах костюмов. С первого взгляда эскизы оформления, особенно изображающий сцену бегства (Гос. музей русского искусства, Киев) напоминают декоративное панно и, быть может, картины Гогена, который, как известно, пленил Судейкина еще в 1906 году во время пребывания в Париже. Но внешнее сходство обнажает отличие. Это прежде всего — «легковесность», отсутствие собранности, сконцентрированности, своего рода демонументализация. При всей яркости и «плотскости», при всей рассчитанности и упорядоченности говор цветов и форм в «Забаве дев» подобен полушепоту таинственных сказочных видений, каждую минуту готовых исчезнуть. Декоративность и монументальность этих, казалось бы, тяготеющих к панно декораций несут в себе некоторую призрачность, обреченность на краткосрочность, «преходящесть» существования. И это сосуществование взаимоисключающих качеств становится органическим свойством искусства художника. Не менее существенными для него были обратимость, мистифицированность и препятствующая им воля статики, однозначности. Не случайно возвышенная восточная романтика, утонченная зрелищная декоративность соединялись в оформлении с элементами стиля кафешантана и с натуралистической иллюзорностью[[58]](#endnote-59). Все эти тенденции заставляют вспомнить здесь станковую живопись художника этого периода и в то же время позволяют воочию наблюдать, как театрально-декорационная {62} в силу своей специфики вносит в них свои поправки, обещая разрешить, а отчасти разрешая весьма существенные творческие конфликты мастера.

Знаменательно, что чрезвычайно важное место в театре Судейкина займут традиции итальянской народной площадной комедии — комедии дель арте. Уже «Карусель» давала почувствовать, что приверженность к ним — одна из самых органичных проявлений души художника. Весь комплекс причин, о которых шла речь в связи с «Забавой дев», предопределял и эту любовь. Добавим — тоску по цельному взгляду на мир, которая влекла Судейкина к «примитиву», к самобытным формам народного творчества, искрящийся в итальянской комедии народный юмор, неразрывное сплетение поэзии и иронии, умноженное и прихотливо обыгрываемое и видоизменяемое театральными подмостками, масками, {63} костюмами. Комедия дель арте воспринималась как воплощение самой стихии чистой театральности, приверженность к которой, как уже становится ясно, Судейкин не мог не испытывать по всему своему творческому складу. В этом отношении он снова оказывался единомышленником некоторых поэтов и театральных деятелей того времени. В своей основе традиции итальянской комедии дель арте являлись антиподом рафинированному эстетизму мирискуснической зрелищности и глубокомыслию и отвлеченности символистского театра. Воплощение народного юмора и народной {64} мудрости, комедия масок вселяла надежду на уничтожение все углубляющейся трещины между театром и зрителем. Вот почему многие режиссеры-новаторы связали тогда свои стремления к преобразованию театрального искусства на новом этапе во многом именно с традициями итальянской комедии масок.

Объяснима и особенная популярность этих традиций в широких кругах интеллигенции. Носители олицетворения простых житейских истин, итальянские маски могли дать и как бы «отвод» чрезмерной психологической усложненности человека начала XX века. Но вместе с тем в той же мере, с их каноничностью, постоянством и избранностью характеров, житейских ситуаций, они стимулировали самостоятельную работу фантазии и воображения. Мало того, как бы в компенсацию простоты они обещали обратимость, иносказание, мистификацию, игру, в чем скрывается особенное, быть может, главное обаяние традиций итальянской импровизированной комедии в условиях русской действительности начала 10‑х годов XX века.

Все эти возможности содержала постановка пьесы испанского драматурга XIX века Х. Бенавенте «Изнанка жизни» в Русском драматическом театре, к которой Судейкин был привлечен А. Я. Таировым в 1912 году[[59]](#endnote-60). Однако, будучи лишь стилизацией итальянской комедии, произведением драматурга XIX века, она и «корректировала» эти возможности. По определению одного из рецензентов, «Изнанка жизни» — «грубоватый сколок итальянской импровизированной комедии, сдобренной мотивами из Бомарше…», «нравоучительный фарс»[[60]](#endnote-61). Героями пьесы являются два пройдохи, которые, на пути своих странствий попав в один городок, выдали себя за герцога и его слугу. Мнимый герцог, бывший беглый каторжник Леандр, влюбляется в дочь богатого купца Сильвию, которая отвечает ему взаимностью. Неожиданное искреннее чувство порождает в нем желание открыть ей обман. Но ее любовь к нему не гаснет. К тому же благодаря хитрым уловкам его слуги Криспина всем оказывается выгодно закрыть глаза на плутовство и способствовать бракосочетанию влюбленных.

Один из ярких моментов пьесы — сцена суда, на котором должен был быть разоблачен мнимый сановник, а вместо этого представало в истинном свете правосудие с его юридическим крючкотворством, взяточничеством, ложью. Но наряду с живым сатирическим элементом, не шедшим в разрез с традициями комедии масок, в пьесе присутствовали и морализирование, дидактика в духе искусства XIX века. Одним словом, неустойчивость образного содержания[[61]](#endnote-62), его разностильность были существенным недостатком пьесы. Но, видимо, именно этими своими чертами пьеса отвечала А. Я. Таирову, который в это время вынашивал новые идеи в области режиссуры, надеясь обрести плодотворные творческие возможности в соединении принципов {65} театра натуралистического, с которым он недавно расстался, и условного[[62]](#endnote-63). Импонировала «Изнанка жизни» и Судейкину. Сочетая элементы импровизированной итальянской комедии, арлекинады и достоверность в воссоздании прозы повседневности, она обещала послужить разрешению тех внутренних конфликтов, которые отмечали творчество художника. И в своем оформлении спектакля он идет навстречу этим надеждам. Его оформление отвечало во многом присущей постановке почти вызывающей театральности[[63]](#endnote-64). Яркий занавес с тремя разрезами, через который выскакивали {66} маски, живо напоминавший о лохмотьях Арлекина, представлял собой как бы эпиграф к спектаклю и предсказывал, что условная форма комедии масок определит собой весь его зрительный облик[[64]](#endnote-65). Однако в решении последующих декораций художник проводит этот принцип не вполне последовательно. Правда, его палитра достигает почти избыточной роскоши и напоенности цветом, сочности колорита. Но эти качества цветового строя отнюдь не всегда служат только условности. Так, воссоздавая в декорации первого действия пейзаж испанского городка, раскинувшегося по склонам гор, с домиками среди кипарисов, поднимающуюся вверх уступами, уводящую глаз вдаль дорогу, живопись оказывается вместе с тем и конкретно-чувственной, доносит до зрителя самую атмосферу знойного, солнечного юга. И это не мешает вместе с тем художнику в эскизе декорации отвести большую роль мазку, создающему на плоскости холста живописную ткань, близкую картинам пуантелистов, подчеркнуть декоративную плоскостность этой живописной ткани (Гос. картинная галерея Армении, Ереван).

Характерно при этом, что выразительность в постановке зачастую принимала хореографические формы, что весьма важная роль в ее осуществлении принадлежала балетмейстеру Б. Г. Романову и что подобная направленность ее сценического решения, которая диктовала условность совсем иного склада, чем предполагалось традициями народной комедии, не встретила никакого противодействия со стороны художника, а напротив — его самую активную творческую поддержку.

Так, красноречива в этом отношении фантастическая декорация третьего действия, сцены ночного празднества («Сад Сирены»), где хореографии принадлежало особенно важное место. Вспоминая садовый стиль итальянского Ренессанса, Судейкин выстраивает систему уходящих друг за другом аркад, затягивающих глаз в глубину; купы роскошной зелени деревьев, {67} цветы, игра струй фонтана, сверкающих в свете горящих в вечернем сумраке лампионов на этом фоне, — все вместе создавало волшебное зрелище, олицетворяющее мечту[[65]](#endnote-66). Но в пронизанной ощущением волшебства, таинственной и «легкокрылой» романтике сказочных сновидений этой декорации было нечто противопоказанное народной площадной комедии. Кстати, в пространственном построении декорации заявили свои права прямая перспектива, симметрия, кулисность.

Не противоречащие традиции площадной комедии в контексте развития самого Судейкина эти тенденции больше свидетельствовали о его приобщении к зрелищному декоративизму мирискуснического толка, чем к старинным приемам итальянского театра. И если бы Судейкин был истинным приверженцем комедии дель арте, он захотел бы и развенчать грезу, вдруг обнажить бутафорность, искусственность, грубоватость создавшей все это {68} волшебство работы. Если бы он был истинным приверженцем комедии дель арте, тень иронии, привкус насмешки с неотвратимой неизбежностью вносили бы «ложку дегтя в бочку меда». Декоратор не скрывал бы, а подчеркивал, что прозрачные аркады при ближайшем рассмотрении оказываются {69} сколоченными из фанеры, что за ними недалеко конец сценической коробки и что роскошная зелень представляет собой не что иное, как матерчатые аппликации на тюле. Судя по рецензиям, художник ничего подобного не делает. Он делает все скорее «взаправду», а красота, которую он разворачивает, обладает торжественностью, утверждающей силой. И не преуменьшала ли возможности для иронии и иносказания эта красота? Не угрожало ли это однозначностью, серьезностью, которые никогда не были присущи народной площадной комедии?

Постепенно все более отчетливо раскрывается природа тяготения Судейкина к театру и специфика того театра, с которым он мог быть и будет творчески связан. Театральные подмостки привлекут художника не только внушаемой ими надеждой компенсировать и оправдывать зыбкость его творений. Они будут усиливать эту зыбкость или даже вносить ее. Театр станет для него своеобразным аккумулятором его разноречивых и контрастных импульсов. Принимая искусство мастера во всей его двуликости, театральные подмостки будут как бы разрешать его противоречия в своего рода катарсисе[[66]](#endnote-67). Можно предположить, что с ростом амплитуды колебаний между противоположными тенденциями внутри образов Судейкина потребность в подмостках станет неуклонно возрастать, а вместе с тем — меняться характер его театрально-декорационного творчества.

# В балетном театре

Достаточно вызвать в памяти несколько даже самых ранних станковых произведений художника, чтобы понять, как тяготел он к искусству балета. Балетом вдохновлено большинство картин 1900‑х годов, многочисленные пасторали, апофеозы — с сильфидами, амурами, Психеями, пастушками. Даже персонажи картин «Поэт» и «В бурю» пребывают в каких-то танцевальных позах. Балет и танец с самого начала творческого пути художника явились стихией, пронизывающей всю плоть его искусства. Пристрастие к балету, к танцу было еще одной эстетической утопией, захватившей Судейкина, как и многих его современников, видевших в раскрепощении тела, в гармонии его форм, в красоте и раскованности его движений условие свободы. Не мог не влечь Судейкина к такому музыкальному виду творчества, как балет, романтизм его мироощущения, определивший любовь художника к музыке. Искусство балета, являясь «синонимом» классики и романтики, представляло их в том пластически очищенном идеальном виде, о котором Судейкин мог только мечтать. Балет олицетворял собой праздник и игру, театральность в силу своей чистой и узаконенной навсегда условности. Наконец, воплощение чистой отточенной формы, противостоящей бесформенности и хаосу, он был неразделен с зрелищной красотой, к которой так тяготел художник, и был как бы реальным примером преодоления земного {70} притяжения, то есть антиподом приземленности. Но деятельность художника в балетном театре, во многом предопределенная всеми этими причинами, представляет собой весьма непростой и своеобразный во внутренних тенденциях пластического образа результат.

Первой самостоятельной работой Судейкина на этом поприще явилось оформление трех одноактных балетов — «Лебединое озеро», «Привал кавалерии» и «Тщетная предосторожность», — исполненное им в том же 1911 году для экстраординарных постановок в Малом театре, в котором он незадолго до этого оформил «Забаву дев». Судейкин остается в их решениях верен себе. Декорация к «Лебединому озеру» (частное собрание, {71} Москва), воспроизводя все элементы классического балета, в то же время вызывает ассоциации с рыночными коврами. В пышно-торжественном пейзаже, прихотливых группировках лебедей, порхающем движении главной героини Судейкин намечает поэтически-иронический образ, заставляющий вспомнить его станковую живопись раннего периода. Этот же иронический аспект, по свидетельству Н. Н. Евреинова[[67]](#endnote-68), был присущ еще в большей степени оформлению балета «Привал кавалерии», поставленного тогда же, который воспринимался как откровенная пародия на постановку Мариинского театра. Таким образом, балетный театр в этих трех балетах предоставил Судейкину новые возможности оживить и обновить иронический {72} и многозначный, внутренне подвижный и незавершенный пластический образ, привлекающий его. И в специфической форме балетного искусства с ее особыми свойствами, о которых говорилось выше, этот образ приобретал в творчестве художника некоторые своеобразные черты по сравнению с театрально-декорационной живописью в драматическом театре и тем более станковой. В 1912 году С. П. Дягилев привлек Судейкина к участию в так называемом Русском сезоне в Париже в качестве исполнителя декораций к «Послеполуденному отдыху Фавна» К. Дебюсси по эскизам Л. С. Бакста и к «Весне священной» И. Ф. Стравинского по эскизам Н. К. Рериха (совместно с М. Яковлевым и О. К. Алегри). Художник в них приобщается к мирискуснической концепции театрально-декорационной живописи со всем ее пафосом зрелищной красоты и способностью {73} аккомпанировать театральному действию, участвовать в нем, с такой силой проявившимися именно во время дягилевских сезонов.

После этих балетов оформление «Трагедии Саломеи» на музыку Флорана Шмидта, созданное совместно с балетмейстером Б. Г. Романовым для дягилевского сезона 1913 года, не представляется неожиданным. Как явствует из эскизов занавеса (собрание Е. Р. Ратнера, Ленинград) и декорации (собрание А. В. Гордона, Москва), а также из отзывов рецензентов, здесь были и загробные пределы — мировое пространство и черное мистическое небо с крупными звездами, и огромные ангелы с лазоревыми крыльями, фланкирующие сцену, и сама Саломея — блуждающая комета в необычайной длины мантии — космическом одеянии[[68]](#endnote-69), и голова Икоаноана, напоминающая {74} античную трагическую маску с пустыми провалами глазниц, на постаменте-колонне, и какое-то архитектурное сооружение, напоминающее крепость. Кажется, что Судейкин здесь снова, и еще более последовательно, чем когда-либо, стремился приблизиться к Врубелю. Это влияние несомненно и в гамме сине-лиловых тонов и во всей демонической символике. Мистицизм и восточная наркотика пронизывали, по определению В. Светлова[[69]](#endnote-70), декорации и костюмы. Постановщики, в том числе Судейкин, стремились представить происходящее в балете «Саломея», как выразился в рецензии на балет П. П. Потемкин[[70]](#endnote-71), «вне времени и пространства». Так же «вне истории», «вне стиля» решались, по его определению, декорации и костюмы. Но в итоге балет и его оформление имели ярко выраженный стиль. Терпкая сладость нарочито сумрачных и таинственных красок, мнимая монументальность и торжественность, завораживающая красота мирискуснического толка, только более приторно изощренная, вычурная. «Мировое пространство», «звездные пределы» — и деталь — роза, которую Судейкин собственноручно рисовал на колене Саломеи к каждому спектаклю. Почти футуристического по своей природе толка, эта деталь — пряная и будоражащая, в то же время приземляла символику и обнажала банальность, отравляющую пластический замысел.

Никогда еще Судейкин не был так непререкаемо тяжеловесен и выспренен, так однозначен. Конечно, подобная направленность в решении декораций и костюмов была обусловлена замыслом постановки, но Судейкин принимал участие и в его сложении[[71]](#endnote-72). В сезон 1914/15 года для гастролирующей по России труппы артистов Мариинского театра, руководимой Б. Г. Романовым, Судейкин оформил несколько одноактных балетов: снова «Лебединое озеро», «Андалузиана», или «Соус из томатов» (либретто П. П. Потемкина, музыка Ж. Бизе из его «Арлезианки»), «Козлоногие» И. А. Саца, «Жизель» А.‑Ш. Адана, «Классический балет» и хореографические фантазии под названием «Русские пляски». В эскизе декорации к «Лебединому озеру» (Гос. Русский музей) изображены темно-алые величественные колонны, стрельчатая арка готического замка с горящим огоньком в окне, силуэты деревьев, торжественный фонтан, цепочки лебедей по бокам и в центре — Одетта и принц. Все это обрамлено ярко-синим занавесом и составляет зрительный образ, не лишенный помпезности. Судейкин предстает здесь отнюдь не ироническим разрушителем классических традиций. Нет ли в данном случае, напротив, полемического вызова ниспровергателям традиций — реформаторам? Потому что во всем образном строе этой декорации, в ее ярких насыщенных красках, в пряной нарядности очертаний всего изображения ощущается скорее нежное умиление пасторальной наивностью образа, его возвышенной театральной преображенностью, чем насмешка.

{75} В этот период Судейкин осваивает с особенной интенсивностью возможности и задачи художника балетного театра как искусства прежде всего классики. В не меньшей степени, чем в декорациях, он реализует этот интерес в эскизах костюмов, пристально вникая в «характер пластики танца»[[72]](#endnote-73)для их решения, интерпретируя этот характер по-своему. «Растворяющейся» импрессионистической форме театрального костюма предшественников он противопоставляет обостренно-угловатую замкнутую форму, в то же время тяготеющую к сложным диссонансным связям с целым.

{76} В этом смысле театральный костюм отразил понимание художником пластической формы вообще.

Особенно почетное место среди работ Судейкина для балетного театра следует отвести оформлению балета «Жизель» А.‑Ш. Адана, эскизы которого принадлежат к числу лучших полотен художника. В декорации первого действия (Гос. Русский музей) сами мотивы — хижина Жизели с черепичной крышей, охотничий домик, сельский пейзаж (долина с мягко уходящими вдаль холмами), облик Жизели и охотников — традиционные Такова же декорация второго акта (собрание Д. Л. Сигалова, Киев и Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник), где изображен зачарованный герцог Альберт, застывший у надгробия {77} в глубокой грусти, старая ветла с печально свисающими «плакучими» ветвями и хрупкий силуэт парящей над ветвями усопшей Жизели, и где художник, казалось бы, готов вернуть нас к старинным постановкам этого балета, к их классико-романтическому строю. Но в сочности, нарядных сочетаниях красок, мягких круглящихся ритмах линий и форм, внушающих ощущение нежности и покоя, в фигурке Жизели, филигранной отточенностью и изысканностью силуэта напоминающей какую-то сказочную птичку, в увенчивающей композицию, подобно арке, многоцветной радуге эскиза декорации первого действия и в подчеркнуто сумрачных красках и простых формах действия второго — во всем этом ощущается характерный почерк Судейкина, удивительно сумевшего, как в ранние годы, сочетать изысканность мирискуснического толка с наивной простотой примитива-игрушки, минуя при этом оттенок иронии, присущий этому сочетанию в ранний период его творчества. Вместе с тем в обоих эскизах декораций проявилась особенная, по-новому преображающая сила судейкинской кисти, одушевленной возвратом «всерьез» к классике и романтике старинного балета: в сочетаниях красок, по‑судейкински нарядных, сочных, исчезает дерзость, в нежную улыбчивую мягкость этих сочетаний, в цветовой и пластический ритм вносится строгость, композиция, подчеркнутая дугой радуги, приобретает упорядоченность, в корне противоположную прежде любимой художником прихотливости, и, наконец, цветовые сочетания и прикосновения кисти исполнены теперь как бы удовлетворения и ответственности, противостоящей прежней «безответственности». В результате сохраняющаяся рядом с пафосом утверждения классических традиций причастность мирискусничеству и его «поправка» игрушечностью создают сложные взаимоотношения внутри образа и, восполняя исчезновение иронии, восстанавливают в нем игру.

Однако прежде всего игра, мерцание и жизнь сохраняются в образе благодаря балетному жанру. Речь идет о специфике балетного искусства, выражающейся в свободном и неограниченном развитии пластической формы во времени и пространстве. Устремления художника и его возможности как колориста со склонностью к разомкнутым и неразрешенным цветовым гармониям, к прихотливым и игровым пластическим характеристикам весьма соответствовали этой форме и даже нуждались в ней. Тем отчетливее эволюция оформления балетов отразила процесс изменений в искусстве художника и отметила его непростые отношения и к этому виду искусства. Особенно показателен в этом смысле эскиз декорации к балету «Андалузиана» на музыку Ж. Бизе (собрание В. Я. Кунина, Ленинград), представляющему образец балета характерного, одушевленного новыми идеями балетмейстера Б. Г. Романова. В таинственности общей атмосферы сцены, угловатости пространства, замкнутого {78} монастырской стеной, в зловещих гротесковых темных ликах цыган на переднем плане, наконец, в колорите слышатся отзвуки жгучих испанских мотивов. Но отчетливые черты кафешантана в трактовке женских персонажей и тяготение гротесковых мужских — к маскам, симметрия композиционного построения и поверхностность понимания пространства — все это вносит в образ не столько завершенность, сколько ограниченность, противоречащую устремлениям постановщика.

Эволюция оформления балетов с постепенным исчезновением иронии, нарастанием картинности, с проявившейся кукольностью бросает свой свет на закономерности развития искусства Судейкина и укладывается во все более отчетливо обозначающееся русло этого развития.

# Дом интермедий. «Бродячая собака»

Незавершенность образов художника, относительность, которой они были проникнуты, элементы мистификации, соединение поэзии и гротеска, связь с традициями итальянской комедии — все это свидетельствовало об определенного рода мироощущении, враждебном серьезности, прочной уверенности, неизменности, в чем содержалась высокая надежда на возможность перемен. Такого рода мироощущение, несомненно, носит романтический характер. Находя разные формы выражения, он предопределил и некоторые другие явления искусства Судейкина. Речь идет, в частности, о его практике в Доме интермедий, функционировавшем в Петербурге в 1910 – 1911 годах[[73]](#endnote-74).

По определению В. Э. Мейерхольда, одного из главных организаторов и руководителей нового предприятия, Дом интермедий «не клуб и не театр»[[74]](#endnote-75). Своеобразие его проявлялось уже в решении помещения, в котором осуществлялось непосредственное соединение подмостков и зрительного зала. Была уничтожена рампа, и со сцены в зрительный зал шла лестница. Актеры имели возможность (и должны были) сливаться с публикой, растворяться в ней. Театр как бы устремлялся за собственные пределы, выходил из себя — в жизнь. Кроме того, вместо рядов стульев по залу были расставлены столики, за которыми на протяжении всего вечера и во время представления можно было пить вино и закусывать. Но эти меняющиеся взаимоотношения сцены и зала, актера и зрителя должны были проявиться и глубже: «Не сцена владеет вами, — особо подчеркивал Мейерхольд в интервью. — Вы заражаете своим настроением исполнителей»[[75]](#endnote-76). Здесь предпринималась попытка установления единства прозы жизни и поэзии искусства, в котором то и другое должно было оплодотворять, обогащать друг друга и подготавливать возможность своего будущего полного слияния. В этой новой форме «не клуба и не театра» можно узнать романтические идеи, волновавшие не {79} только В. Э. Мейерхольда. Следует назвать здесь и Н. Н. Евреинова, становившегося в ту пору буквально фанатиком идеи «театрализации жизни»[[76]](#endnote-77), пропагандировавшего театральное лицедейство как начало, извечно присущее человеческому обществу и природе человека, обладающее благотворной способностью преображения действительности. Это была одна из романтических утопий, рожденных эпохой, и, судя по тенденциям творчества Судейкина, такого рода утопия не могла ему не импонировать.

Не меньше должен был прийтись ему по душе репертуар Дома интермедий[[77]](#endnote-78). Типичной для него стала постановка «Обращенного принца» Е. А. Зноско-Боровского, осуществленная Мейерхольдом (Доктором Дапертутто)[[78]](#endnote-79). С. А. Ауслендер усматривает в ней «смесь причудливого гротеска, дерзкой и вместе с тем грациозной усмешки», «пестроту полунасмешливого, полусерьезного романтизма». «Принц, влюбленный в танцовщицу, то очаровательный романтический герой, то злая сатира на всех говорящих нежные и пылкие слова, клянущихся в вечной верности, готовых на все подвиги любовников. То искренне-пламенная сцена в таверне с танцами Эльвиры на сцене и Анжеликой в зрительном зале на столе, то несколько даже грубоватые пародии, как сцены во дворце, у ворот монастыря, на поле битвы»[[79]](#endnote-80).

Это сочетание романтической яркости и насмешки в значительной степени выразилось и в работе художника. Красноречиво было оформление сцены боя — декорация, писанная ярко-алыми с золотом красками (олицетворение «крови и огня»), которая аккомпанировала двусмысленному, отмеченному буффонадными чертами сражению. Громоздкие фигуры игрушечных лошадей, разнообразные, откровенно театрализованные аксессуары бутафории[[80]](#endnote-81) — все вносило в спектакль наивные черты примитива и элемент гротеска, усиливая романтическую контрастность. Не лишено было оформление и экспрессии, ярко сказавшейся в решении костюмов[[81]](#endnote-82). «Как в карнавальном шествии, — пишет С. А. Ауслендер, — неслись уродливые маски монахов и рыцарей, нежные образы монахинь, открывалась таверна “Бычий глаз”, кельи пустынников, мачта корабля — как будто в странном фантастическом и кошмарном сне»[[82]](#endnote-83). «Полунасмешливый, полусерьезный романтизм», «подлинность детской игры», «весьма двусмысленный гротеск». Можно установить несомненную связь этих черт с некоторыми, казалось бы, совершенно отличными по природе явлениями Дома интермедий, в частности, его конструктивной тенденцией к слиянию сцены и зрительного зала, в которой так же, как в творчестве художника, утверждалась относительность и изменчивость всего и вся. Смешение реальности и фантастики, жизни и театрального преображения, правды и лжи здесь естественно перетекало в романтическую утопию «театрализации жизни».

{80} Прочную приверженность Судейкина к такого рода утопии подтвердили его тесные отношения с кабаре «Бродячая собака», возникшим на почве закрывшегося Дома интермедий в 1911 году[[83]](#endnote-84).

Как и многочисленные кабачки-кабаре, существовавшие тогда в Мюнхене, Лондоне, «Бродячая собака» была порождением на буржуазной почве романтических антибуржуазных настроений. Организаторов кабаре вдохновляло стремление создать надежный приют для художников, поэтов, который мог бы их защитить в хаосе и дисгармонии, в нестерпимой прозаичности современной цивилизации. «Бродячая собака» с ее кабаретной формой призвана была осуществить сложный союз жрецов искусства и действительности на этапе, когда их расхождение стало особенно резким и глубоким. Само название «Бродячая собака» символизировало в ироническо-драматической форме бесприютность и потерянность в жизни приверженцев {81} кабаре, и они пытались, создавая себе теплое пристанище, подчинив все его существование культу самой атмосферы искусства, артистизма, противостоять буржуазной дисгармонической действительности за его стенами. Но можно сказать, что эта прокламируемая замкнутость была прямо пропорциональна потребности в разомкнутости, страстной жажде влить искусство в жизнь, пронизать ее насквозь эстетическим началом, ввести в нее игру. В существе «Бродячей собаки» скрестились скептицизм и вера в «идеальный идеал». Знаменательно, что «Бродячая собака» возникла при Обществе интимного театра. В этом смысле ее истоки можно усматривать еще в Театре-студии на Поварской, а затем в Театре В. Ф. Комиссаржевской, для которых камерность и интимность театрального лицедейства являлись среди целей, которые ими преследовались, едва ли не самыми главными. Но, по существу, начало этих тенденций относится к предшествующему периоду развития искусства и связано с Мамонтовским кружком — объединением художников, вдохновляемым тем же С. И. Мамонтовым, который ввел Судейкина в художественную жизнь.

Однако связи здесь не только в интимности. Так же как в свое время Мамонтовский кружок, кабаре «Бродячая собака» представляло собой как бы деловую, практическую реализацию утопической мечты об оазисе возвышенной артистической жизни в искусстве, о преображении действительности искусством, о слиянии этического и эстетического. Только интимность, достигнутая в кружке почти семейными отношениями между его членами, здесь сменялась массовостью, вернее — интимность как бы выводилась вовне, внедрялась в широкую жизнь как ее важное начало и при этом проникала в то, что ей противоположно, а само действие становилось более прихотливым. Заметим попутно, не случайно «Бродячая собака» всегда производила противоречивые впечатления на посетителей. В ней уживались противоположные, взаимоисключающие качества. В этом смысле она была парадоксальным и характерным в этой парадоксальности явлением того времени. Вместе с тем одушевлявшие мамонтовцев «заоблачные» мечтания и осуществляемые ими с деловитостью практические мероприятия по претворению этих мечтаний, ради приближения искусства к действительности и с его помощью возвышения этой действительности, уже были пережиты. «Бродячая собака» осуществляла союз искусства и действительности, художника и зрителя в эпоху, когда их отношения стали еще более сложными, и это определило ее коренное отличие от Мамонтовского кружка.

Уже здесь становится ясно, что весь характер кабаре «Бродячая собака» предопределял в нем одну из ведущих ролей Судейкину, и, действительно, он занял среди его энтузиастов виднейшее место рядом с Б. К. Прониным[[84]](#endnote-85) и его женой В. А. Лишневской, {82} художником А. А. Радаковым, композитором Н. К. Цыбульским. Нечего говорить, что значение Судейкина в «Бродячей собаке» было особо отмечено ее приверженцами в «кабаретной» форме: ему был присужден одноименный орден, кавалером которого он стал, и он явился одним из главных {83} героев гимна, сочиненного в честь «Собаки» М. А. Кузминым[[85]](#endnote-86). Свою кровную связь с «Бродячей собакой» Судейкин продемонстрировал, приняв самое деятельное участие в оформлении помещения кабаре. Из троих художников, расписавших подвал, — В. П. Белкина, Н. И. Кульбина, Судейкина — {84} Судейкину принадлежала ведущая роль. Росписи стен и потолка были сделаны главным образом им.

Породившие кабаре романтические настроения, причастные к поэтичности и иронии, к надежде и скепсису, сквозили уже в его обстановке. Стол с тринадцатью табуретами и скамейки исчерпывали всю меблировку зала, подчеркивая ее предельную простоту, даже приземленность в ней бытового начала, противопоставляя ее буржуазному комфорту и в то же время намекая полуиронически-полусерьезно на мистические приметы. Такова и люстра, сконструированная Сапуновым в форме круга с тринадцатью свечами, держащегося на четырех цепях, укрепленных в углах зала, которую завершала черная перчатка, небрежно брошенная на круг. И росписи Судейкина — навеянная мотивами поэмы Ш. Бодлера «Цветы зла» живопись стен и потолка, фантастические птицы на ставнях[[86]](#endnote-87). Все это несло в себе тоже два начала — скептицизм и романтику, одухотворялось романтической иронией.

Первые торжества, связанные с открытием «Бродячей собаки», стали своеобразным откликом на знаменательную дату, под знаком которой проходил 1912 год, — столетие победы русских над французами. По словам Евреинова, стены были расписаны «в духе франко-русском 1812 года», Судейкин развернул на стенах «целый мемориал столетия победы русского оружия во Франции…»[[87]](#endnote-88). Как в росписи, так и в вечере, состоявшемся 13 декабря в залах на Малой Конюшенной, который, по сообщениям печати и по программе «Бродячей собаки», назывался «Парижский игорный дом на улице Луны»[[88]](#endnote-89), знаменательная историческая дата отмечалась в шуточно-гротесковой кабаретной форме. Уже судя по названию, «мемориал столетия победы русского оружия» находил здесь неожиданное и вызывающее выражение. Своей подчеркнутой вульгарностью, демонстративной сниженностью созданный художником образ остро противостоял традиционной официальной торжественности {85} и помпезности, присущим празднованию подобных юбилейных исторических дат. Об этом вечере дает представление рисунок «Русские в Париже», хранящийся в собрании Н. Н. и К. Б. Окуневых в Ленинграде. Он исполнен в жанре облегченного гротеска. Попутно заметим: к этому же времени относится сотрудничество Судейкина в «Сатириконе», его приятельство с А. А. Радаковым. Здесь уместно вспомнить посвященную той же теме войны 1812 года акварель Судейкина «Патриот, или Пленный француз в помещичьем доме», сопровождаемую стихами П. П. Потемкина, изысканную и шутливую[[89]](#endnote-90). Добавим, тяготение художника к гротеску, пусть и не всегда полноценному, часто достаточно поверхностному, в контексте его искусства неразрывно связано с романтической природой его творческих устремлений и служит лишним подтверждением этой природы.

Судейкин создал к вечеру не только декорации и костюмы для представления, но и одел по желанию гостей, ибо вечер сопровождался маскарадом[[90]](#endnote-91). Следует обратить внимание на многообразие проявлений таланта художника и их особый характер. Отдаваясь всей душой оформлению карнавалов и празднеств, соединяя театральное представление с маскарадом, Судейкин являл собой пример художника того синтетического вида дарования, который распространился в искусстве еще в предшествующий период, связанный с деятельностью его учителей. Всем им было присуще одновременное влечение к разным сферам искусства, зачастую резко различным, как, например, станковая, монументально-декоративная живопись и прикладное творчество. Подобно им причастный к утопии переустройства жизни по законам красоты, Судейкин к тому же сам обладает талантом рукодела, но, характерно, применяет его в первую очередь на подмостках, овладевая в совершенстве кроем театрального костюма, изощряясь в изготовлении бутафории. Особенно же отчетливо своеобразие его творческих интересов, их отличие от {86} интересов предшественников сказывается в его органическом пристрастии к оформлению вечеров, карнавалов, маскарадов[[91]](#endnote-92). Ибо эта сфера, в которой Судейкин был незаменим уже давно, требует таланта, по всей своей природе резко отличного от дара декоратора-монументалиста, еще более отличного от него, чем талант театрального декоратора. Какая-то сила влекла Судейкина к форме, где растворение образа в потоке времени, краткосрочность и фиктивность его существования были едва ли не основным из всех его жизненных проявлений, где живопись уже совсем отрывалась от стен, утрачивая пространственные опоры, сохраняла себя — только себя теряя, материализовалась более, чем когда бы то ни было, перевоплощаясь в материи костюмов, ширм, занавесов, но становясь в этой материальности фиктивной, как никогда. Какой парадокс — честолюбец в душе, жаждавший самоутверждения, вечной славы, Судейкин фатально тянулся к искусству, для которого эфемерность в широком смысле этого слова была основополагающим качеством. А другие метаморфозы живописи, проявившиеся в творчестве Судейкина, связанном с «Бродячей собакой»! Это оскорбление им монументально-декоративной живописи подменой ее панно из лоскутков, демонстративная безответственность перед ней! Насмешка над тайнами живописного творчества, над понятием магии живописи. Но, с другой стороны, превращение «ничего» — простых тряпок, обрывков материи, утративших связь с целым, потерявших свои корни, — в «перл создания», воскрешение их к жизни с помощью законов, которые он, Судейкин, черпал прежде всего из живописи, освящая эти панно ощущением вечной значимости и ценности этих законов.

Все эти импульсы художника находились в странной, но несомненной связи с другими идейно-художественными устремлениями его творчества и «Бродячей собаки». В них в опосредованной форме проявлялся внутренне конфликтный, поляризующийся {87} в двух противоположных направлениях характер идеалов, которыми одушевлялись он и члены «Бродячей собаки». Характер этот ярко выразился в программах вечеров.

Вечер Тамары Карсавиной[[92]](#endnote-93), выступившей под знаком возвышенности, идеальности в старинных танцах (постановка Б. Г. Романова) под музыку Ф. Куперена, исполняемую на клавесине и виоле да гамба, сменился «капустником», в котором осмеивалось все, и в первую очередь сами члены «Бродячей собаки», который был образным воплощением скептицизма, доведенного до крайности, саморазоблачением. Судейкин оформлял вечер Тамары Карсавиной, сочинял для нее костюмы. С не меньшим увлечением он оформил «капустник» и принял участие в торжественном ознаменовании пятидесятилетия со дня смерти Козьмы Пруткова, где была отдана дань гротеску и веселому балагурству[[93]](#endnote-94).

Особенно ярко проявил себя Судейкин, состязаясь с Г. Б. Якуловым, Н. И. Альтманом и А. А. Радаковым в оформлении вечера «Собачья карусель»[[94]](#endnote-95). Причудливость поводов и тематических направлений вечеров, можно сказать, вытекала из самого характера этого кабаре. Но ничто не отвечало этому характеру так непосредственно, как образ карусели. Карусель была как бы олицетворением его внутреннего лейтмотива, его импульсов. Судейкин был не единственным, кто обращался к этому образу. Достаточно вспомнить Н. Н. Сапунова. Калейдоскоп, нескончаемые перемены и повторения, устремление вперед и возвращение вспять, движение — на месте. Безысходность? Бесцельность? Неизвестность? Как бы то ни было, все это чрезвычайно согласовывалось с той романтической противоречивостью мироощущения, в которой так органично совпадали идеализация и нигилистическое отрицание «всего и вся». Это был, по характеристике Б. К. Пронина, «вечер веселый и мракобесный»[[95]](#endnote-96).

Такого же рода двойственностью мировосприятия была отмечена и «Рождественская {88} мистерия» Кузмина, поставленная К. М. Миклашевским и оформленная Судейкиным, осуществленная на сцене под названием «Вертеп кукольный» в крещенский вечер б января 1913 года.

По-видимому, инициаторы вдохновлялись некогда бытовавшими на Руси «вертепами», которые разыгрывались бродячими кукольными театрами и соединяли библейские и евангельские мотивы с народными, фольклорными. Разумеется, однако, что «Вертеп кукольный», представленный в «Бродячей собаке», отличался от этих народных действ.

Характер оформления художника предопределили образы сценария, перетолковывающие поэзию евангельской легенды в духе примитива, отмеченные нарочитой грубоватой вульгарностью и иронией[[96]](#endnote-97). Эти черты были присущи и оформлению Судейкина. Коленкоровое небо густо-синего цвета с написанными на нем ангелами и демонами и крупными звездами остро контрастировало с ярко-красным кумачом, которым была затянута маленькая сцена. Это небо являлось фоном для алого ложа, стоящего на переднем плане, с возлежащим на нем позолоченным в черном шерстяном парике Иродом. В углу сцены таинственно мерцал в свете свечи выложенный сусальным золотом священный грот, где рождался Иисус Христос. В зрительном зале также создавалась соответствующая обстановка, вызывающая у присутствующих ощущение соучастия в тайной вечере, в религиозной мистерии: зал освещался свечами, публика сидела за длинными столами, между которыми ходили ангелы-дети в серебряных одеждах с золотыми крыльями, со свечами в руках и тонкими голосами пели. «Было совершенно особое настроение, чуть-чуть торжественное и от этих свечей на длинных узких столах, и от декораций Судейкина, изображающих темное небо в больших звездах с фигурами ангелов и демонов»[[97]](#endnote-98), — писал по поводу этой постановки в журнале «Аполлон» С. А. Ауслендер.

Фотография, запечатлевшая богоматерь с младенцем — куклой, сделанной О. А. Глебовой-Судейкиной[[98]](#endnote-99), может дополнить наше представление о зрительном облике спектакля. По-видимому, «умилительная детская наивность» выступала здесь не в чистом виде. Мешал оттенок манерности. По-видимому, этот оттенок давал себя знать и во всем осуществленном Судейкиным изобразительном решении спектакля. Но все же есть основание заключить, что вся форма этой постановки обладала животворящей силой. Эстетически содержательна и обновляюща была уже его марионеточность, обладавшая крайней парадоксальностью по отношению к канонизированному в однозначной серьезности образу, достаточно стертому в сознании человека XX века. Эта форма как бы воскресила сочетание изысканной нежности и грубоватой вульгарности, столь характерное для искусства художника в прошлом и в это время уже угасавшее, иссякающее.

{89} В спектакле оно получило новую жизнь. Всеми этими чертами решение постановки представляло важное и интересное явление художественной жизни середины 1910‑х годов.

Показательно, в «Бродячей собаке», этой колыбели и лаборатории синтеза, объединения искусств, «всего и вся», {90} по инициативе Судейкина проводились опыты слияния, установления единства живописи и музыки, с одной стороны, и живописи и слова — с другой.

Судейкин оформлял «Вечер новой музыки», на котором исполнялись произведения представителей новых музыкальных течений — К. Дебюсси, М. Равеля, Ц. Франка, А. Шенберга, Р. Штрауса, М. Регера, И. Ф. Стравинского, А. Н. Скрябина, М. Ф. Гнесина[[99]](#endnote-100). Сама задача решения специальных декоративных панно к произведениям композиторов-новаторов предопределяла поиски оригинальных красочных гармоний.

Не меньше должен был стимулировать такие поиски «Вечер пяти», организованный во многом по инициативе Судейкина в 1915 году, в котором участвовали: Д. Д. Бурлюк, В. В. Каменский, И. Северянин, А. А. Радаков и он сам. Поэты читали на этом вечере стихи на фоне специально расписанных художниками ширм, созвучных их поэзии. В основе вечера, по характеристике В. В. Каменского, лежала идея «раскрашенного слова»[[100]](#endnote-101). Эта идея была, несомненно, причастна к исканиям поэтов-футуристов, которые, преобразовывая язык и структуру поэзии, использовали элементы изобразительного искусства. Пожалуй, именно здесь, где Судейкин, казалось бы, выступил в самом тесном единстве с ними, в частности с В. В. Каменским, как бы аккомпанируя ему, не могло не обнаружиться принципиальное отличие, даже противоположность его устремлений и целей от целей футуристов. В этом смысле Судейкину с его творческими влечениями были ближе акмеисты. Хотя его культ чистой живописи был лишен той последовательности и глубины, которая отмечала отношение к поэтическому слову акмеистов, не случайно его искусство пользовалось среди них популярностью и признанием[[101]](#endnote-102). Доказательство тому и их приверженность «Бродячей собаке». С некоторыми из них, в первую очередь с А. А. Ахматовой, Судейкина связывали в те годы самые дружеские отношения[[102]](#endnote-103).

Для самого Судейкина идея «окрашенного слова» имела оборотную сторону — «словесности» цвета, точнее, его смысловой, сюжетной выразительности. Стремясь к «самоцельной живописи», очистив ее от сюжета, от быта, от повествовательности, Судейкин использовал самые разные пути, чтобы вернуться к ним.

Окрыленности «Бродячей собаке» хватило ненадолго. В 1915 году кабаре закрылось, и не только в связи с войной. Его поэзия была поэзией на час. «Бродячая собака» знала истинное непринужденное веселье, знала атмосферу подлинного артистизма и несомненно несла в себе частицы закваски животворного карнавального мироощущения[[103]](#endnote-104). Но, как всякое утопическое образование, она была обречена. И кровно связанный с ней Судейкин, как это станет видно в дальнейшем, это выразил лучше, чем кто бы то ни было.

# **{****91}** Некоторые тенденции станкового творчества середины 1910‑х годов. «Масленичное гулянье», «Петрушка», «Кукольный театр», «Арлекинада»

Уже в ранних картинах Судейкина, шутливо, точнее — двузначно изображающих помещичий быт в XVIII и начале XIX века, — в картинах «Буря» и «Поэт», пасторалях, «Балетных апофеозах» — одним словом, всех произведениях, которые дали основание С. К. Маковскому определить искусство Судейкина как «аллегорический сентиментализм», ярко проявляется интерес художника к русскому национальному своеобразию. Во всех них сказывается эстетическое наслаждение мастера приметами русской жизни, ее колоритом в костюмах, предметах быта, обычаях, олицетворяющих собой национальные и народные каноны красоты, но сказывается как бы двузначно — в поэтическом утверждении содержится оттенок иронии, и своего рода поправка сентиментализма примитивом, составляя зерно образного содержания произведений, несет в себе эту двузначность.

К концу первого десятилетия в искусстве Судейкина происходят изменения. С усилением налета мирискуснического эстетизма в нем нарушается счастливое равновесие этих контрастирующих черт. Русское национальное начало образов уже прокламируется, национальное своеобразие выносится на поверхность и приобретает однозначно-утвердительный характер, демонстративность. Закономерен при подобной позиции преимущественный интерес художника, определившийся в начале 1910‑х годов, к праздничной стороне жизни народа, к мотивам народных гуляний и ярмарок, театральных представлений, балаганов — ко всем тем проявлениям народной жизни, которые сами по себе являются уже воплощением красоты и праздничности и, следовательно, ближе стоят к эстетическому идеалу. Конечно, Судейкин и здесь остается самим собой. В этих жизненных мотивах в не меньшей степени привлекают его и их театральность, их причастность мистификации, обратимости. Однако национальным образам и в этом суждено претерпеть существенные изменения.

В акварели «Масленичное гулянье» (частное собрание, Ленинград) художник развертывает живую и пеструю картину ярмарки, ведет рассказ со многими интересными подробностями. Можно видеть и кукольное представление на маленькой эстраде, оформленной лубком на темы войны 1812 года, и лоток с горячими лепешками, за которым царствует красавица в обществе гусара, и сценку продажи «красного товара», и две любовные пары в разубранных санях, запряженных тройкой, и играющих мальчишек, и двух собачек. С тщательностью и увлеченностью знатока быта показывая представителей различных социальных слоев, характеризуя их внешний облик, костюмы, повадки, художник в то же {92} время стремится создать их совокупностью образ, олицетворяющий праздничную Россию в ее национальном своеобразии. Но целостного единства компоненты картины не составляют. Композиция распадается на ряд эпизодов-фрагментов. В каждом из них бросается в глаза фотографическая мгновенность жестов, движений, ситуаций, и каждый относится к своему собственному временному отрезку. Несомненно при этом, что подобного рода приверженность мгновению не имела отношения к импрессионизму, а, напротив, была ему противоположна. Персонажи как бы заморожены в остро уловленных движениях, в конкретных бытовых ситуациях, в общении и действии. В результате в картине сочетается фотографическая конкретность точно очерченного в его временной данности мига и как бы выключенность из потока времени, отвлеченность от него. Характеру времени соответствует пространство, лишенное органической целостности: пейзаж — ряд заснеженных деревьев, в серебристой жемчужности колорита оттеняющих красочность переднего плана, — дается как задник, как фон. К этому следует добавить налет {93} музейности, который проявляется в ярко этнографическом характере костюмов, деталей быта, притом — демонстративном, не стремящемся притвориться естественностью. Преображенность выносится на поверхность, прокламируется и обнажается. В результате над образом нависает угроза утраты подвижности, игры, живого неравенства самому себе и следствие этого — статичность, исчерпанность, завершенность.

Угроза внутренней бесперспективности образного строя и сопротивление ей, преодоление ее находят отражение и в ряде других произведений, например, в серии лубков «Масленичные герои», сопровождаемых частушками П. П. Потемкина (середина 1910‑х годов, Гос. Русский музей), в которых многозначность поддерживается с помощью гротеска. Они обладают шутливо-зловещим характером, затейливой нарядной орнаментальностью рисунка, одновременно не лишенного острой едкости, сумрачной праздничностью ядовитых красочных созвучий.

Не менее показательна картина «Петрушка» середины 1910‑х годов (собрание В. Я. Андреева, Москва), которая {94} изображает бродячий кукольный театрик и его немногочисленных зрителей. Знаменательно, что такие представления «Петрушек» на Руси испокон веков назывались игрой и что именно этот игровой момент становится для Судейкина главным. Играют куклы на маленькой сцене, играет на гармонике мужик, на барабане играет городовой в птичьей маске. Но стихия игры проникает глубже, выражаясь и в превращениях, в мистификации, олицетворяемых куклами и масками, в причудливости соседства кукол, масок, живых людей. Такого рода черты не новы в творчестве Судейкина (достаточно напомнить «Карусель»), только теперь маски, куклы гораздо более предметны, иллюзорны, и поэтому игра реальных лиц и масок, живых людей и кукол лишена той взаимопроникновенности и единства, какое было раньше. Разница, граница между ними отчетливо видна, сюжетно оправдана и мотивирована. Зато больший вес приобретает гротесковое начало. Определяют настроение картины пьяный мужик, играющий на гармонике, странная птичья маска городового, утрированные профили зевающих мальчишек-лоточников. Во всем этом звучат ноты тревожной сумрачности. Тревожность присутствует и в лубочно-ярких и праздничных красках, построенных на сочетании ярко-розового и фиолетового с зеленым.

Правда, это достаточно облегченный гротеск, близкий карикатуре, он соответствует облегченности лирико-поэтического начала в подтексте. Того взаимопроникновения театра и жизни, лирики и иронии, какое было прежде, здесь уже нет.

Картина «Петрушка», возможно, связана с родившейся в 1914 году, не без влияния военных событий, идеей возобновления на Марсовом поле в Петербурге масленичных гуляний (не осуществившихся по тем же причинам). Судейкин, которого издавна волновало сохранение национальных и народных художественных традиций, с радостью готовился возглавить художественную часть этого мероприятия[[104]](#endnote-105). Возобновление масленичных гуляний относилось к целому потоку явлений эпохи первой империалистической войны, призванных утвердить национальное чувство и отразить его стремительный рост. Надо сказать, что обострение национального самосознания и вспышка национализма и шовинизма занимали в этом потоке равное место и эту двойственность достаточно отчетливо отразил Судейкин в своем творчестве. При этом весьма красноречива последовательная эволюция строя его образов от произведений 1900‑х годов к созданиям середины 1910‑х годов. Ранние образы Судейкина уже благодаря своей неустойчивой двойственности, незавершенности отходили от тех принципов, которые были связаны с официальным стилизаторским направлением. Картина «Масленичное гулянье» свидетельствовала об угрозе приобщения к нему. В лубках и «Петрушке» возникают новые возможности самостоятельности и свободы от официальных шовинистических догм.

{95} И все же связь с традициями народного творчества, с народными канонами красоты становится более внешней не только в акварели «Масленичное гулянье», но и в «Петрушке» и в лубках.

Происходит как бы внутренний «обмен», своего рода обратный процесс: чем более непосредственно народной становится тема, тем более противоречивой в этом отношении ее интерпретация.

Чрезвычайно важно почувствовать за отмеченными здесь чертами творчества Судейкина предопределяющее их его стремление во что бы то ни стало остаться верным двузначности, а тем самым избежать исчерпанности, завершенности, догматизма. Во всем этом как бы просвечивает мироощущение мастера, его романтическая вера, подвластность скепсису и противостояние ему.

Внутренняя творческая борьба, освященная близкими идеями и тем же мироощущением, по-своему отразилась в группе других произведений художника, представляющих собой своего рода пластическое воплощение самой стихии театральности — переодевания, мистификации, превращения, «игры». В полотне «Кукольный театр» (1915, {96} Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина) на авансцене и маленькой сцене художник показывает традиционных персонажей французского дивертисмента XVII века. В центре, в объятиях чертей и языков пламени, обнаженная дева — сказочная красавица проваливается в преисподнюю — люк {97} в полу сцены. По обе стороны из-за кулис-ширм выглядывают арап и петрушка, разбойник-турок с саблей и франт-фокусник. На переднем плане под аккомпанемент гротесковых масок — гармониста и гитариста — танцуют кукольные пары. Среди них возвышаются балетная танцовщица и кавалер, застыли восточные «болванчики», с боков замыкают сцену сидящие в иератических позах турок и турчанка, курящие кальян. От задних кулис происходит увеличение фигур и как бы постепенное превращение кукол в живых людей. Но на авансцене в танцующих марионетках, в восточных идолах все снова становится искусственным, мнимым. «Фиктивность» и материальная данность происходящего подчеркивается вызывающей пронзительностью красок, их густотой, весомостью, объективистской чеканностью форм. В картине создан образ, который представляет собой воплощение *развоплощаемого волшебства*.

{98} В этом свете раскрывается еще один смысл пристрастия Судейкина к старинному театру, к русскому балагану, к итальянской комедии масок. Одно из важнейших качеств этих представлений — их каноничность, дающая возможность превращать схематичный остов сценария в «пышный и благоуханный цветок театральности». Для художника здесь содержалась новая возможность примирить тягу к формальной игре и выразительности цвета, пластики, формы, ритма со стремлением к жизненной выразительности, персонифицировать эти живописно-пластические стихии. Однако вторая сторона оказывается ведущей. И это с еще большей отчетливостью, чем в прежних произведениях, демонстрирует картина «Кукольный театр».

Театр в театре, как бы удвоенная театрализация — сущность картины «Арлекинада» (Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина), где представлена сценка театра марионеток со зрителями и музыкантами.

Магия подмостков здесь доводится до высшей степени, но в равной степени разоблачается и ее мнимость. Нагнетая искусственность, обратимость и мистификацию, художник подходит к черте, за которой необходимо с ними расстаться. Условность, искусственность кукольного мира уравновешиваются и нейтрализуются иллюзорностью и материальностью форм, их натуральностью, конкретной чувственностью.

По сути дела, образный строй картин «Кукольный театр», «Арлекинада» и отношение к театру и жизни в них противоположны тому отношению, которое вызывало у Судейкина влечение к кукольному театру в юные годы[[105]](#endnote-106). Нет детской непосредственности, простодушия и веры в магию подмостков. Мало того, он испытывает теперь неутолимую потребность разоблачать их и сомневаться в них. Здесь уже невозможно ни во что поверить, всякой иллюзии, иллюзии как таковой, угрожает опасность.

И, наконец, картина-панно, посвященная венецианскому театру (собрание З. С. Котляровой, Ленинград)[[106]](#endnote-107). Не следует искать здесь документально верного изображения персонажей какого-нибудь из видов венецианского театра. Для художника этот образ — олицетворение народного итальянского театра вообще, самой стихии игры, театральности, как бы пластический эквивалент этой стихии.

Судейкин уподобляет композицию групповому парадному портрету. Пышное обрамление ниши, в которой стоят персонажи, купол за их головой будят ассоциации со священными композициями католических соборов. Эти же ассоциации вызывают и язычки пламени свечей у подножия — края рампы, слегка прикрытые фестонами, похожие на лампады, и плывущий месяц, видный сквозь отверстие в куполе. Для художника в замысле этот образ — олицетворение театра-храма, молитвы-игры, представление об особом священнодействии уличных гистерионов, о веселом жонглере, умилявшем св. Деву. И в пяти персонажах своей {99} композиции художник как бы развивает гамму священнодействия — лицедейства, представляя несколько степеней личин, скрывающих правду жизни, истину, неизменную сущность. Начало и центр — Мадонна-Смеральдина, простая и естественная «в жизни», и рядом ее партнеры — двое {100} загримированных и двое в масках, которые как бы пародируют и провоцируют друг друга, разоблачая. Сияние улыбок и глаз, взаимную перекличку, безмолвный диалог взглядов усиливает неверный свет, играющий на одеждах и лицах, поддерживает красноречивый разговор рук. Острые и стремительно пробегающие, подобно вспышкам молний, сложные зигзаги узоров в одеждах, градации малиновых, алых и коричневых красок, пересеченных лунными зелено-голубыми пятнами также сообщают аллегории выразительность, содержательность. В картине предстоит вибрирующий и играющий мир театра, лицедейства, уже знакомый нам по всему творчеству Судейкина. Но на этот раз особенно очевидно, как изменился {101} характер игры и театральности по сравнению с предшествующим творчеством. Уподобление театра храму, а молитвы игре — новый парадокс, кстати, чрезвычайно близкий Н. Н. Евреинову, компенсирующий затухание игры, воцаряющуюся однозначность, с неизбежностью происходящее обеднение «чистой театральности». В этом смысле особенно важны не стертые, а, напротив, выявленные границы между вымышленным, мнимым и реальным. К этому следует добавить пространство, построенное по законам прямой перспективы, здесь вполне конкретное и осязательное, материальную естественность фигур, особое равновесие и какую-то трезвую ясность во взаимоотношениях между жизнью и театром. Картина захватывает нас обещаниями, внушает надежду игры, нескончаемых перемен, неисчерпаемости перевоплощений. Но в этом смысле образы в ней, кажется, пребывают на пределе. В этих легкокрылых образах, призванных одухотворять и возвышать атмосферу вокруг, олицетворять устремленность и полет, ощущается неизбежность остановки, ограниченности, замороженности.

Это панно-картину связывают с «Бродячей собакой». Но если это и не так, если полотно и не висело на стенах кабаре, оно несет на себе печать его «биографии». Тяжеловесность и статичность, которые открываются в этих «легкокрылых» образах, могли звучать предзнаменованием драматической судьбы «чистой театральности» и «игры».

Вспомним чувства, которые внушала «Карусель». Там казалось, что еще только миг — и все придет в движение, что откроется куда-то путь, что обозначится какой-то выход. И это движение тут наступило, этот выход обозначился. Но не виден ли за ними предел? Однако тем более важны усилия компенсировать ограниченность этой предельности, которые составляют теперь содержание и цель творческих «опусов» художника.

Эта картина-панно представляет собой не только воплощение театральности театра, «чистой театральности», но особую ее концепцию. В ней можно отметить и произвольное использование и толкование элементов старого театра, эклектизм и некоторую помпезную демонстрационность, и прозаичность, отравляющую полет мечты, и склонность к аллегорическому «нагружению» образа. Это произведение подчеркивает уже наблюдаемую нами особую близость Судейкина к тем театральным исканиям, которые осуществлял в эти годы режиссер Н. Н. Евреинов в Старинном театре. С Евреиновым близок Судейкин и в характере гротеска, развитого режиссером в «Кривом зеркале», и в ряде других его театральных опытов и в природе его идеала.

«Апология театральности», осуществлявшаяся Евреиновым с бескомпромиссной прямолинейностью, была нераздельна с ее сложными творческими результатами. Печать этой судьбы лежит и на посвященных «театральности» произведениях художника.

# **{****102}** «Беглая», «Проказы вертопрашки», «Женитьба Фигаро», «Сказки Гофмана»

Характерные черты образного строя, отметившие станковую живопись Судейкина середины 1910‑х годов, отражают перерождение той органической целостной многозначности, которая создавала почву для разного рода «притяжений» Судейкина, в частности его стремлений на подмостки, и определяла характер реализации этих стремлений. Тем самым они предвещают перемены во всем искусстве художника, и в театрально-декорационном прежде всего. В этом отношении весьма показателен ряд работ Судейкина, созданных для театра в середине второго десятилетия.

В 1913 году, накануне империалистической войны, Судейкин работает над оформлением оперетты Н. Н. Евреинова и Л. Н. Урванцева «Беглая» для «Палас-театра».

Композитор и постановщик «Беглой», Н. Н. Евреинов, создавая музыку и осуществляя оперетту на сцене, решил реабилитировать опереточный жанр, пользующийся худой репутацией в интеллигентских кругах, и превзойти классиков этого жанра. Он стремился связать содержание своей оперетты с русской действительностью, с ее важнейшими проблемами и насытить ее русским национальным своеобразием, придав при этом большую остроту и напряженность антитезе оперетты — доведя комический элемент до сатиры или гротеска и возвысив, облагородив элемент лирический. «Беглая» должна была стать первой русской оригинальной опереттой[[107]](#endnote-108).

Сюжет либретто «Беглой», сочиненного Л. Н. Урванцевым, относился к предреформенной эпохе, к кануну отмены крепостного права в России[[108]](#endnote-109). Как писал позднее Евреинов, «задание оперетты состояло в том, чтобы показать, под сатирической маской помещичьего быта начала 60‑х годов, лик дореволюционной консервативной России, современной авторам “Беглой”»[[109]](#endnote-110).

В эскизе декорации первого действия (Гос. художественный музей БССР, Минск) художник воссоздает идиллический пейзаж русской помещичьей усадьбы: деревянный дом в стиле деревенского ампира, за садом — избы, уходящие вдаль холмы, мельница на горизонте. Идилличность подчеркивают и девушки в сарафанах, собирающие плоды, и сидящий в мечтательной позе молодой помещик, и стоящая поодаль крестьянка, видимо, главная героиня оперетты — Голубок. С другой стороны, отдельные элементы архитектуры — чрезмерно приземистые, массивные колонны дома, пристройка с куполом, в своей нелепости и грубости явно нарушающие чистоту стиля ампирного дома, — отвечают сатирическим чертам развертывающихся событий и характеров. По свидетельству Евреинова, наиболее ярко проявил себя Судейкин в решении оформления второго действия, происходящего в поместье Поросятина — «любителя западных идей и {103} отечественной порки», где центральным событием являлся спектакль, разыгранный его домашним театром по пьесе крепостного поэта Тришки «Наркис и Эхо», представляющей причудливую смесь французского с «рассейским». Здесь и занавес с изображением Мельпомены, величественно раскинувшейся на ложе и повернутой дебелым жирным задом к зрителю, и живые статуи — оштукатуренные девки, и много других весьма красноречивых деталей[[110]](#endnote-111). Свою способность к ярким и острым характеристикам Судейкин проявил в эскизах костюмов. По свидетельству того же Евреинова, облик Голубка («Беглой»), одетой в ярко-голубой сарафан, весьма соответствовал ее музыкальной теме, особенно дуэту «О небо, небо голубое, голубые васильки», и, видимо, повторяя черты национального идеала, воплощенного несколько лет назад в акварели «Русская Венера», {104} тяготел к Венецианову. В эскизе костюма Дормочки — дочери помещика Поросятина (собрание Н. С. Аржанникова, Москва), кокетливо-изящном и с ироническими интонациями, Судейкин создает двузначный поэтически-иронический образ, также заставляющий вспомнить его искусство ранних лет. Но образы помещиков Поросятина, Ходулина, лжесвидетелей и прихлебателей, француза Бижу даны в определенно сатирическом аспекте. Их облик носит колючий, шаржированный характер.

Правда, судя по замечаниям многих рецензентов, в оформлении присутствовали черты, местами напоминающие о современном кафешантане. Об этом может дать представление рисунок «Крепостные балерины» (Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина), хотя, по-видимому, он непосредственно с постановкой и не связан. Костюмы балерин в этом рисунке никак не отвечают эстетике 1850 – 1860‑х годов, к которым относилось действие оперетты. Характеристики самого помещика — пожилого лысого мужчины в шлафроке, натянутом на непомерно разжиревшее тело, с красной алкогольной физиономией, на которой выделяется нос башмаком, — представляет собой карикатуру в плане «Сатирикона». Подобное пластическое решение образов было продиктовано самим характером постановки, но эта ее направленность во многом отвечала и соответствовала основным тенденциям творчества Судейкина.

Надо сказать, что, при всей поверхностности оперетты и ее сценической реализации, в условиях русской действительности 1913 года она несла с собой оппозиционный дух. Не случайно по требованию Совета объединенного дворянства после пятого представления спектакли были запрещены[[111]](#endnote-112). Судейкин в этом был повинен не меньше автора либретто и постановщика. Могла вызвать чувство протеста у консерваторов не только дворянская фуражка, в которую был одет Поросятин, но весь дерзкий, насмешливый характер изобразительного {105} решения. Однако нельзя не отметить здесь, что природа этой яркой выразительности образов «Беглой» несла в себе элемент, противопоказанный театру. Именно в ту пору, когда стихия театральности, как никогда, активно захватывала искусство Судейкина, оно стало обнаруживать свою «атеатральность». В оформлении «Беглой» это сказалось уже в эскизе занавеса, уподобленного платку. Показателен эскиз декорации первого действия, отличающийся от станковых картин прежних лет только большей чувственностью и грубостью живописи, при этом, с присущей ей договоренностью и безусловностью, лишенной былого мерцания. Следует отметить в связи со сказанным и яркий зрелищный декоративизм, уподобляющий каждую декорацию замкнутой в себе картине при явной пассивности пространственного решения, природу сатиры, весьма близкой к журнальной. Взаимосвязь всех этих черт и внутренние тенденции этого единства раскрываются в ряде других театральных работ Судейкина.

Если учесть особую приверженность Судейкина к своей отечественной истории и культуре, то работа над оформлением комедии Ю. Э. Озаровского «Проказы вертопрашки, или Наказанный педант»[[112]](#endnote-113) для постановки Московского драматического театра, осуществленной в 1915 году, должна была увлечь художника и прийтись ему особенно по душе.

«Проказы вертопрашки» относились ко времени правления Елизаветы Петровны, к милому сердцу Судейкина русскому XVIII веку, знатоком и страстным поклонником которого он был. При этом пьеса сосредоточивала внимание на «несерьезной» стороне частной жизни. Сюжет пьесы воплощает веселое времяпрепровождение г‑жи Доримены, вдовы Корабельникова, влюбленной во француза Ансельма, ее проказы над педантом-ректором гимназиума, который в свою очередь влюблен в нее. Развертываясь на фоне масленичных гуляний, «вертопрашество», как тогда говорили, очаровательной госпожи Доримены давало {106} повод для вариаций на темы русской культуры, быта, литературы, театра. В комедии предпринималась попытка воскресить традиции старинной русской драматургии XVIII века, находившейся под влиянием современной ей французской комедии, быт этой эпохи с прихотливой смесью {107} «версальского с нижегородским», традиции столь же причудливого русского театра, включая домашние спектакли. Посвященная целиком проказам, развлечениям, празднествам, эта пьеса закономерно выливалась в формы театра в театре и как бы игры в игре. Постановка была задумана как пантомима и балет, к тому же еще причудливо расцвеченные восточными интермедиями.

Судя по рецензиям, дающим представление об оформлении, тяжеловесная роскошь декорационного образа мало соответствовала духу воскрешаемой эпохи и была начисто лишена необходимых по пьесе легкой ироничности и двусмысленности. Видимо, и сходство восточных интермедий (вставных номеров третьего акта) с современным кабаре, отмеченное одним из корреспондентов, обусловливалось не только исполнителями ролей, но и оформлением[[113]](#endnote-114). Следует обратить внимание на сюжетную мотивировку всего театрально-игрового начала, носящего {108} в произведении всепоглощающий характер. Как и в станковых картинах, в постановке «Проказы вертопрашки» всепоглощающее выражение игры и театральности в сочетании с их сюжетным мотивированием и оправданием становилось симптомом угасания театрально-игровой стихии. Используя арифметические понятия, можно сказать, что в умножении стихии игры, театральности, стилизации, в возведении их в степень они сами себя нейтрализовали. Происходило завершение тенденций, наметившихся еще в ранний период творчества художника.

По-своему подобный процесс отразило и оформление «Женитьбы Фигаро» П.‑О. Бомарше, поставленной в 1915 году в Камерном театре А. Я. Таировым[[114]](#endnote-115) (эскизы в Гос. театральном музее им. А. А. Бахрушина). Эта постановка давала возможность Судейкину окунуться в XVIII век Франции, век маркиз и пудреных париков, воскресить традиции французского театра того времени и комедии дель арте и при этом манила многоплановостью, {109} неистощимой игрой интриги, позволяла подозревать за легкомысленным, игривым обличьем иную сущность — ту самую, о которой Бомарше, определяя смысл своей комедии, писал: «Это — оживленная борьба между злоупотреблением властью, забвением всяких принципов, мотовством, исключительно благоприятным случаем и всем обаянием соблазна — с одной стороны, и огнем, умом, сердцем, всеми средствами, какие может придумать для самообороны задетый за живое человек низшего сословия — с другой…»[[115]](#endnote-116). Всем своим строем «Женитьба Фигаро» влекла к созданию многоликого и сложного, праздничного и яркого лицедейского образа. Обещал широкое осуществление этого влечения и постановщик[[116]](#endnote-117). Кажется, еще никогда Судейкину не было все это так важно, как на этот раз. Многочисленные занавесы сменяли друг друга, открывая декорации, превосходящие {110} одна другую своей пышностью, красотой и изощренностью выдумки, предваряя не менее разнообразные и поражающие воображение костюмы. В эскизе «Спальня графини» Судейкин превращает архитектурное пространство в своего рода бутоньерку. Пышным, ложащимся причудливыми складками занавесям и драпировкам вторят яркие гирлянды цветов, нежные розово-голубые сочетания красок. Роскошна красочная палитра в эскизе занавеса к четвертому действию, на котором представлена освещенная галерея, фланкированная с двух сторон канделябрами, в эскизе к пятому действию, изображающем на фоне занавеса на авансцене Керубино и графиню в одной из заключающих спектакль мизансцен. Но итог всей этой напряженной и интенсивной жизни декоративного оформления был несколько иным, чем обещал быть. Всепоглощающая зрелищность превратила зрительный облик спектакля в ряд замкнутых в себе картин, которые обладали такой активностью, что дали основание корреспонденту «Театральной газеты» под псевдонимом «Другой» заключить по поводу {111} спектакля: «… не пенилась в этот вечер струистая речь Бомарше, не было “безумного дня”, а было объяснительное чтение к декорациям Судейкина»[[117]](#endnote-118). Порождением этого разгула декоративной фантазии являлась внутренняя статичность оформления. Торжество зрелищного декоративизма, более полное, чем в «Изнанке жизни», еще сильнее нейтрализовало живую подвижность образа, противостояло стихии лицедейства, перевоплощения, незавершенности и многоликости, которые диктовались комедией и были обещаны художником, желаемы им, как никогда, сильно. Характерно при этом, что никогда так настойчиво Судейкин не преодолевал плоскость театрального задника, не добивался пространственной многоплановости. Не отсюда ли эти многочисленные занавесы, это большое количество павильонов, загромождающих просцениум? Конечно, отчасти подобное отношение к сценическому пространству знаменовало преодоление Судейкиным в себе самом станковиста и, с другой стороны, свидетельствовало о новом отношении к специфике театра вообще. Художник навсегда расстался к этому времени с театром, в котором уплощение сцены имело особый эстетический смысл.

Но эта пространственность новых декораций, точнее — их стремление к власти над пространством обусловливались в большей мере иными причинами. Это стремление находилось в прямой связи с тягой к подвижности образа, его игре и носило, как и эти качества, весьма внешний, компромиссный характер, проявляясь изредка лишь в *количественном* отсчете, смене планов, обозначаемых чередованием занавесов, кулис, павильонов. По существу, декорационное оформление своей картинной застылостью нейтрализовало игру, ради которой Судейкин мог испытывать желание оформлять «Женитьбу Фигаро». В большой мере это качество было присуще и характеристикам действующих лиц, представленным в эскизах костюмов (Гос. театральный музей {112} им. А. А. Бахрушина; собрание Д. Л. Сигалова, Киев; собрание семьи Л. Г. Лайцянского, Ленинград), а также гримов[[118]](#endnote-119).

Все черты оформления, о которых шла речь, были между собой неразрывно связаны и обусловливали друг друга. Одновременно, в совокупности и единстве с ними, декорационное оформление тяготело к аллегории с ее непременной застылостью.

Разумеется, такой творческий результат в работе художника во многом предопределялся общим духом постановки, направленностью исканий Таирова, который назвал свои принципы этого времени неореализмом. Как писал рецензент под псевдонимом «Пессимист» в газете «Рампа и жизнь»: «Камерный театр “углубил” наивную и острую прелесть французской комедии до трагических гротесков, до стилизованной буффонады, до Марселины с зеленым париком… Бомарше, чья стихия — грация, легкость, шалость, сарказм, находчивость, — сделали {113} помпезным, важным, поучительным, монументальным»[[119]](#endnote-120).

Но прежде всего характер декоративного оформления «Женитьбы Фигаро» был итогом внутренних закономерностей творческого развития художника. Этот безмерный разгул фантазии, который привел, по всеобщему мнению, к крайней изобразительной перегруженности постановки, это бесконечное число занавесов, один другого красивее, но «бесполезных», эти павильоны, не оправданные действием, это пиршество красок, в котором терялись актеры, тонуло и «глохло» действие…[[120]](#endnote-121) Во всем этом создавалась видимость игры, многоликости и обратимости образа — единственно возможная их форма в рамках тех эстетических принципов, которым художник оставался верен. Следует добавить, что эти черты были не безразличны и чисто живописным интересам Судейкина и что в них компромиссно, точнее — иллюзорно осуществлялись живописный синтез и {114} структурное построение на базе декоративности.

Постановки «Проказы вертопрашки» и «Женитьба Фигаро» были осуществлены в разгар империалистической войны. И при всей непричастности самих инсценируемых произведений к современным событиям декорационные решения художника, как и его картины, в опосредованной форме запечатлели его мироощущение и его жизненную позицию через его отношение к национальному идеалу и идеалу вообще. Непосредственной же данью Судейкина военным событиям явилось оформление так называемых патриотических постановок, осуществленных с большой «помпой» на сцене Мариинского театра. В спектакле «Торжество держав», построенном по принципу живых картин, Судейкин получил возможность во всю широту развернуть свою приверженность к аллегорическому образу[[121]](#endnote-122). Это не помешало ему при оформлении инсценировки по рассказу Мопассана «Мадемуазель Фифи»[[122]](#endnote-123) в Малом театре создать реалистическую обстановочную декорацию, достоверный жизненно конкретный облик интерьера, роскошного, но «преображенного» военными разрушениями.

Некоторые новые черты в развитие всех этих тенденций вносит и решение оформления комической оперы Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана», созданного Судейкиным в 1915 году для несостоявшейся постановки театра С. И. Зимина. Следуя либретто, художник сочетает и противопоставляет друг другу в эскизах (Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина) гротесково-фантастические и конкретно-жизненные явления и черты так же, как они сочетаются и противопоставляются в самих сказках Э.‑Т.‑А. Гофмана. Облик кабачка (первый акт) остро контрастирует с характером круглого фантастического зала (второй акт) — у Олимпии, в центре которого девушка-кукла играет на арфе, а сверху, из-под галереи, обнимающей зал кольцом, на потолке «являются» таинственные гротесковые персонажи. Этот контраст усиливается и цветовым решением — приглушенные теплые охристо-серые, черные, коричневые краски (первый акт) сменяются пронзительно яркими, дребезжащими {115} сочетаниями, олицетворяющими холодную искусственность, бездушие во втором акте. За теплой домашней и камерной обстановкой гостиной третьего акта следует фантасмагорический пейзаж четвертого действия, своего рода видение Венеции XVII века в причудливом итальянско-мавританском стиле, с гротесковыми куклами-артистами на заднем плане и не менее гротесковыми живыми (но точно ли живыми?) персонажами на авансцене. В интерпретации произведения, принадлежащего перу писателя, для которого противопоставление иронии поэзии, лирике являлось едва ли не главным внутренним смыслом творчества, обнажилась «недостаточность» и иронии и лирики Судейкина. Словно грузность и вязкость воображения художника, сковывая его силы, не позволяли ему в полной мере развернуться и воспарить над «реальной земной» прозой. Впрочем, не случайно же увлечение Судейкина Гофманом выливается в оформление комической оперы на гофманские мотивы. С точки зрения романтического гротеска Гофмана в самом жанре комической оперы с его легкостью, легкомысленностью содержалась, по существу, насмешка над гротеском, происходила как бы нейтрализация гротесково-романтического начала, его порывисто-стихийной природы, предопределяющих его больших страстей. В комической опере на темы Гофмана гофманский гротеск упростился, стал невиннее и добрее, ослабло и лирико-поэтическое начало.

Таким образом, наблюдая эволюцию творчества художника, мы видим, что судьба гротеска в этой эволюции оказалась чрезвычайно сходной с судьбой театральной и игровой стихии. Также, как они, «количественное» нарастание гротескового начала совпадало с притуплением его характера, с его угасанием. Или, вернее, здесь, в этот момент кульминации, наконец не только и не столько свершаются коренные изменения в судьбе театральности, игры, гротеска, но окончательно высказывается ответ на те надежды и обещания, которые возбуждало предшествующее творчество. Что касается гротеска, гротесковых тенденций, то теперь они кристаллизуются и приобретают определенность. {116} Теперь уже становится очевидным, что гротеску Судейкина свойственна некоторая неподвижность. Это — гротеск масок с извечно присущими им качествами, своего рода аллегорический гротеск.

Здесь уместно вспомнить гофманское определение иронии как следствия усилий вырваться из плена волшебных кругов, в которые заключена реальная человеческая жизнь[[123]](#endnote-124). Оно бросает свой свет на пластическую интерпретацию Судейкиным произведения, вдохновленного этим писателем, и, подчеркивая специфику иронии и гротеска, сложившихся в его творчестве в середине 1910‑х годов, дает ощущение характера его романтических порывов. И здесь невольно напрашивается вопрос: могли ли ирония Судейкина и его гротеск дать ему теперь хотя бы иллюзию преодоления плена волшебных кругов? Да и оставались ли у него теперь на это силы? И было ли ему это теперь важно?

# «Привал комедиантов»

Э.‑Т.‑А. Гофман не случайно принадлежал к числу самых любимых писателей Судейкина и его друзей. Фатальная подвластность круговороту и жажда вырваться из замкнутого круга — это гофманское определение романтизма и его импульсов[[124]](#endnote-125) при всей своей литературной метафоричности глубоко соответствует внутренней логике развития многих художественных явлений середины 1910‑х годов и творчества Судейкина в том числе. Мы уже отмечали в искусстве художника нарастающую к этому времени тягу к гротеску и стремление к его облегчению и как бы «притуплению», лиризм, поэтическую приподнятость и препятствующий взлету, приземляющий прозаизм, власть утопической мечты о замкнутой жизни в искусстве и потребность «разбазарить» свои творческие страсти, унизить свой идеал. Кабаретные явления искусства, тесно связанные с именем Судейкина, воплотили в себе все эти тенденции особенно непосредственно. Речь идет о «Привале комедиантов», возникшем в доме № 1 на углу Марсова поля и Мойки[[125]](#endnote-126) после закрытия в 1915 году «Бродячей собаки», по инициативе того же Б. К. Пронина и Доктора Дапертутто — В. Э. Мейерхольда. По свидетельству многих очевидцев, «Привал комедиантов», соединивший традиции Дома интермедий и «Бродячей собаки», уже не был таким замкнутым уютным очагом, каким являлась для поэтов и художников «Бродячая собака». Утопические мечты, питавшие кабаретные явления искусства, достигнув к этому времени своей кульминации, вместе с тем постепенно исчерпывались. И творчество Судейкина самым непосредственным образом отразило и разделило судьбу этой утопии: оно приняло участие в расцвете «Привала», предсказало и запечатлело его кризис.

Важнейшую роль Судейкина в этом кабаре предрекало уже его название «Привал комедиантов», вдохновленное одним из последних полотен художника[[126]](#endnote-127). {117} Ее можно было почувствовать на открытии подвала, которое было особенно пышным и — демонстративно «кабаретным»[[127]](#endnote-128). Дежурившие у столиков слуги в восточных костюмах, которые призваны были вызывать ассоциации с Венецией XVIII века и напоминали о Востоке Судейкина, стоящий у входа в подвал карлик Василий Иванович, в костюме петуха, сделанном по эскизу мастера, — все это одушевлялось идеей театрализации жизни, по-прежнему ему близкой. Еще более ярко роль Судейкина сказалась в оформлении подвала, которое он осуществил вместе с А. Е. Яковлевым, Б. Д. Григорьевым и архитектором И. А. Фоминым. Им был решен главный театральный зал. Вот где выразилась квинтэссенция судейкинского романтизма! Немыслимое, странное, то ли погребальное, то ли шутовское роскошество подвала — чернота стен и потолка, изукрашенных золотой лепниной, осколками зеркал, росписью. Маски, свечи в прикрепленных к стенам канделябрах. Расписные ставни на окнах и темно-малиновый бархатный занавес на маленькой сцене. Закрытые полумасками — венецианскими бауттами — лампионы, которые, по выражению одного из рецензентов, «мерцают как неопределенная двусмысленная улыбка Моны Лизы»[[128]](#endnote-129).

В том же ключе решены украшающие зал панно и ставни на окнах. Они были посвящены Карло Гоцци, который для Судейкина являлся синонимом благотворной лжи, лицедейства, театральности, а вместе с тем и романтического мироощущения. Художник запечатлел в панно самого Гоцци, персонажей его сказок. Гоцци с иронической усмешкой, по характеристике В. Н. Соловьева[[129]](#endnote-130), служанка, Труффальдино в традиционной маске, влюбленный и девушка, смотрящаяся в зеркало, — смесь фантастики Гофмана и Гоцци[[130]](#endnote-131).

Нельзя не ощутить атмосферы таинственности, которая витает вокруг этих замаскированных персонажей, но в равной степени — и развенчания этой таинственности. В одной из композиций (Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина) изображена «прелестница» в объятиях таинственной полумаски. Ее кукольное лицо, жеманные движения, округлые формы контрастируют с острыми чертами и формами замаскированного таинственного незнакомца. Впрочем, и она, оказывается, в маске. От маски — ее кукольность. Таков один скрытый план. А вслед за тем с таинственностью, которая внушается масками, вступает в противоречие чеканность форм, их объективизм, «выводящий маски на чистую воду».

Такое же двойственное впечатление производит колорит этих панно: в его основе лежит темная красно-коричневая музейная цветовая гамма, напоминающая живопись Пьетро Лонги, которым Судейкин, несомненно, вдохновлялся, но в то же время не лишенная нарочитости.

Мы уже знакомы с причудливым складом творческой натуры Судейкина, с {118} его потребностью в заигрывании с мистикой, в иронии, скрывающейся там, где она не должна, казалось бы, иметь места. Но здесь эта внутренняя противоречивость приобретает уже явно кризисную форму выражения. Такая двуплановость, как демонстративная жизненная конкретность {119} в изображении масок, представляет, по существу, последнюю возможность олицетворить лицедейство, добиться сплава реальности и фантазии, театра и жизни, когда для их плодотворного сосуществования уже становится явно мало внутренних ресурсов. Вслед за В. Н. Соловьевым с его цитированной {120} выше статьей о Судейкине в журнале «Аполлон»[[131]](#endnote-132) можно признать, что эти черты предвещают и знаменуют готовность художника «принять жизнь». Но и здесь Судейкин, как и всегда, сеет сомнения. Эта особенная чеканность, демонстративный объективизм форм, который, казалось бы, призван внести реальное начало и развенчать маски, играет и совсем другую роль. С характером изображенного — с таинственностью костюмированных кавалеров, с кукольностью жеманных и пышнотелых красавиц, которые благодаря маскам одинаково могут представляться и ожившими марионетками и замаскированными реальными женщинами, — эти качества соотносятся весьма странно. В подобном контексте они не только усиливают ощущение реальности, но и уводят от нее. Не следует предвосхищать события, но нам еще придется говорить об этих тенденциях искусства Судейкина, наблюдать их дальнейшее развитие.

Несколько по-другому демонстрирует этот творческий кризис художника панно каминной комнаты (фото в Ленинградском гос. театральном музее). Воплощенная красота предстоит здесь, как никогда у Судейкина, вызывающе демонстративной, однозначной, по существу, лишенной иронической интонации и в неразрывной связи с этим — вычурно пошловатой. Ущербные черты стиля, который так целеустремленно пытался сформировать Судейкин, сказались в этих панно с особенной очевидностью.

Не менее сложны оказались постановки, осуществленные в «Привале комедиантов» при непосредственном участии Судейкина, например, трагическая пантомима А. Шницлера «Шарф Коломбины» (режиссер В. Э. Мейерхольд), которой было ознаменовано открытие подвала.

Искусство пантомимы было тогда чрезвычайно популярно. В этом бессловесном жанре по-своему ярко выразилась внутренняя конфликтность, противоречивость и парадоксальность, к которой влекло в те годы интеллигенцию. Кукольная же пантомима «Шарф Коломбины» на банальнейший, вечный, как мир, сюжет — воплощение сниженного и мистифицированного трагического, трагического в маске балагана, — представляла своего рода концентрат этих черт[[132]](#endnote-133). Крайняя мистификация, определяющая ее образный строй, как нельзя более отвечала мироощущению человека, в котором смешивались глубокая сумрачная тревога и просветленность надежды, вера и безверие, страх перед неразрешимой конфликтной сложностью собственных чувств и жажда восторжествовать над ним, надеяться и верить!

В Доме интермедий «Шарф Коломбины» оформлял Н. Н. Сапунов. Теперь настала очередь Судейкина представить трагическое в маске балагана. По мнению В. Н. Соловьева, в этой постановке «Старая балаганная история о легкомысленной Коломбине и о ее двух любовниках… утратила свой смысл благодаря замыслу художника, имевшему неосторожность всю {121} тяжесть драматической ситуации перенести на Пьеро и показать зрителям этого Паяца, истекающего клюквенным соком, в костюме рафинированного лунного мечтателя, чуть ли не поющего перед окнами своей возлюбленной песенку “Au clair de la lune”. Сцена бала (вторая картина) благодаря костюмам гостей была почти сведена на нет. Фигура тапера, такая значительная и такая ответственная в трактовке Н. Н. Сапунова, оказалась в тени при возобновлении пантомимы…»[[133]](#endnote-134). Следует присовокупить к этой характеристике работы художника мнение критиков, в подавляющем числе считавших, что постановка в целом была отмечена «однообразно повышенной драматизацией», что в ней трагическое начало было подчеркнуто в ущерб лирическому[[134]](#endnote-135). Но, по-видимому, результаты работы Судейкина все же не были совсем отрицательными. Это заставляет предполагать эскиз оформления неизвестной театральной постановки, принадлежащий Музею русского искусства в Киеве. Нависшая над пространством сцены дуга, определяющая композицию, с бесспорностью свидетельствует {122} о связи произведения с «Привалом комедиантов»[[135]](#endnote-136). В композиции разворачивается жестокий бой между Судейкиным — шутником, легкомысленным притворщиком, вульгарным, приземленным пошляком и Судейкиным — романтиком, возвышенным мечтателем и «гротескмахером». Несостоявшийся романтический образ представляет пейзаж, где и аппликативная листва деревьев, украшающая вычурным силуэтом небо, охваченное дугой арки, и само синее небо с крупными светлыми звездами, и пронзительная белизна земли, и уличный фонарь в желто-зеленом кольце света вызывают сомнения не в силу своей неправдоподобности, фантастичности, а, напротив, — грубоватой приблизительности и элементу пошловатой красивости. Такова же танцующая пара: сочетания красок костюмов одновременно {123} и сумрачно тревожны и вызывающе пестры, готовы впасть в болезненную терпкость, горечь и — обернуться безвкусицей. В обостренно выразительных и нарочито экспрессивных движениях обоих намечен характер испанского танца, побеждаемый развязностью кафешантана. Такое же двойственное впечатление оставляет карликовая фигура гитариста с непомерно большой головой и игрушечными торчащими ножками. Притулившаяся на бочонке, она уподоблена какой-то то ли смешной, то ли мрачной птице и, кажется, позволяет услышать тот дребезжащий, вызывающе веселый и издевательски сумрачный, щемящий и дешевый мотив, под который танцует пара. Обращая воображение к героям писателя-романтика Э.‑Т.‑А. Гофмана, она модернизирует и вульгаризирует их черты. Здесь обнаруживается несостоятельность надежд, которые внушало развитие гротеска в творчестве художника. Очевидное тяготение к повышенной заостренности и драматизму нейтрализуется в нем вычурностью, приземленностью, вульгарностью. Такое перерождение гротеска с несомненностью свидетельствовало и об изживании романтических тенденций в искусстве Судейкина, которые находят теперь ложное выражение в чертах салона и кафешантана.

Но одновременно открылись новые творческие возможности, проявившиеся в оформлении пьесы Козьмы Пруткова «Фантазия», осуществленной на сцене «Привала комедиантов» в марте 1917 года, уже после Февральской революции.

Пристрастие «Привала комедиантов» к творчеству Козьмы Пруткова не трудно понять. Еще в «Бродячей собаке» ее посетителям не могла не импонировать склонность к «дурашливости», к забавным пародиям и куплетам, своего рода культ нелепого. Тем более что в буффонаде, в пародиях, которые так любил Козьма Прутков, под видом простого балагурства, смеха ради смеха скрывалась сатира, направленная против бюрократической казенщины, «благопристойности» и «красоты» великосветского общества. Такова же и «Фантазия» — пародия на классические, прочно вошедшие в репертуары ведущих театров, водевили.

Созданные Судейкиным эскизы костюмов к этой постановке (собрание Е. А. Гунста, Москва) на двух листах представляют экспозицию персонажей комедии: на одном — господ, на другом — слуг. В их облике проявляется не только превосходное знание художником костюмов 1850‑х годов, но острое чувство жизненной характерности. И тяготение к «естественности», к жизненному правдоподобию коренным образом меняет характер гротескового начала. Судейкин тянется теперь от XVIII века к натуральной школе. Обостренная характерность сменяет гротесковую театральность, фантасмагоричность. Иначе говоря, кульминация в развитии гротесковых тенденций знаменовала их кризис и, совпадая с влечением к «натуральным», {124} достоверным, конкретно-чувственным образам, родила новую форму образности. Эти листы напоминают иллюстрации Агина. Обе тенденции развивались одновременно и в единстве. Кажется, что с усилением романтических порывов за пределы замкнутого круга художник пытается и остановиться или задержать слишком стремительный круговорот.

# Станковое творчество последних предреволюционных лет. В годы революции

Заполняя в марте 1914 года анкету для предполагаемой энциклопедии, в графе «главные задачи» Судейкин лаконично и четко отвечает — «колорит»[[136]](#endnote-137). Действительно, мы уже имели возможность заметить, что цветовая стихия господствовала в его произведениях и стягивала к себе все прочие компоненты образа, властвуя над ними и направляя их. Достаточно напомнить не только театрально-декорационные работы художника, но станковые — его натюрморты конца 1900‑х годов, «Пасторали», «Балетные апофеозы», «Арлекинаду», «Кукольный театр», «Петрушку». Все эти произведения показывают нерушимость связи между живописным началом, которое Судейкин определял словом «колорит», и изображаемым мотивом. Они демонстрируют, что стихия колорита была вызвана к жизни и поддерживалась в ее интенсивном, даже агрессивном по отношению к другим стихиям существовании мироощущением мастера; оно же как бы окрашено его цветовым видением. Картины «Кукольный театр», «Арлекинада», «Петрушка» обозначили кульминацию в развитии мистифицированного и обманчивого колорита и мистифицированного и саморазоблачающегося образа. В этом смысле они завершили целую цепь явлений и творческий процесс, протекавший на протяжении прошедшего десятилетия, с момента вступления Судейкина на самостоятельный путь. Однако в ряде произведений осуществляются другие стороны или как бы разветвления этого процесса, и вместе с тем раскрывается, что отчетливо улавливаемые в это время, назревшие перемены творческого мироощущения художника на самом деле назревали исподволь, что их признаки можно было зафиксировать еще в начале 1910‑х годов. Примером может служить «Букет» (1913, собрание Н. С. Аржанникова, Москва) с сочной грубостью его красок, зримостью и вещной материальностью ярких цветов и глиняной украшенной лепниной вазы. Самым важным в этом произведении для его автора, несомненно, является утверждение конкретно-чувственного обаяния натуры, которое подчиняет себе на этот раз и декоративные задачи. Здесь нет театрализации, обратимости, взгляд на мир упростился.

В этот же период художник открывает возможности, прежде им не ценимые, в портретном жанре. Человек перестает быть «знаком» чего-то, аллегорией или персонажем «театрализованной жизни». Он предстает в {125} реальности своего бытия. Мастером психологического портрета Судейкин не становится. Но он метко улавливает пластическую характерность модели, выявляя специфику ее жизненного темперамента. В графическом портрете композитора И. А. Саца (1912, местонахождение неизвестно[[137]](#endnote-138)) {126} жирная броская линия по-плакатному схватывает пластику целого, подчеркивая строй лица, дуги бровей, посадку головы, складки закрученного вокруг шеи шарфа. Судейкин оказывается хорошим рисовальщиком. Его линия точна, гибка и выразительна. Приблизительности нет и следа (кстати — лишнее подтверждение ее преднамеренности в искусстве художника прежде). В этой упругой линии, в чертах лица и во всем его строе, в ритме складок шарфа есть энергия и сила, романтический накал, покоящиеся на остром ощущении душевного строя портретируемого. Судейкин метко {127} передал характер творческой личности Саца — одного из близких своих единомышленников в искусстве. И то, что здесь в романтическом напряжении скрывается легкая угловатость гротеска, расширяет содержание образа, непосредственно приобщая его к произведениям, являющимся плодами романтических иллюзий мастера, в частности — к художественной деятельности в «Бродячей собаке», с которой, кстати, связан этот портрет. И, наконец, портретный этюд, запечатлевший антиквара С. П. Тюнина (середина 1910‑х годов, собрание семьи И. Д. Афанасьева, Ленинград), который позволяет почувствовать, что художником со всей силой завладело стремление наполнить образ плотью и кровью, что этой возможностью его модель и увлекла. Густая кладка краски очень метко лепит полнокровное мясистое лицо с хитроватым прищуром зорких глаз, своевольным и чувственным ртом. Броская живопись, кажется, нарочито груба, пастозна, но своим простонародным характером соответствует простонародному, «плебейскому» характеру модели и оправдана им. Еле заметная стилизация под лубок, обостряющая пластическое своеобразие и жизненную выразительность образа, также вытекает из характера модели.

Пейзажное творчество с этой точки зрения не менее показательно. Рядом с натюрмортом из собрания Н. С. Аржанникова укладывается в русло развития Судейкина «Пейзаж» середины 1910‑х годов (Гос. Русский музей)[[138]](#endnote-139). Никаких мистификаций и иносказаний. С неожиданной для художника простотой произведение безраздельно посвящено изображению натуры. Мотив пейзажа начисто лишен картинности, представляет фрагмент близко увиденной лесной чащи. И, воссоздавая на полотне заросли тесно сплетенных кустарников и деревьев, отблески прорывающихся кое-где солнечных лучей, просветы в голубизну неба у водоема, автор доносит до зрителя пульсацию жизни природы. В картине с той силой, какой мы не знали у Судейкина, властвует конкретно-чувственное начало. Непосредственность видения и свобода исполнения приближают его живопись к импрессионистической. {128} В то же время в самой спокойной и размеренной, строящей живописные массы кладке мазков есть намек на конструктивность, напоминающий о связях Судейкина с В. Э. Борисовым-Мусатовым[[139]](#endnote-140).

Однако было бы поспешным и опрометчивым считать, что в состязании, {129} конфликте двух творческих принципов, которые отмечали все становление Судейкина как художника, один из них торжествовал окончательную победу. Характерна в этом отношении картина «В Михайловском парке» (1915, Астраханская гос. картинная галерея), где раздающееся вширь и {130} ввысь пространство, «столетние» деревья, расположившиеся в нем свободно, но в упорядоченном ритме, фигуры гуляющих людей — все составляет образ, исполненный торжественности. Композицию можно было бы принять за чисто реальное отражение натуры, — такую осязаемость и цельность приобретает здесь пространственное решение, так чувственно-конкретны пышные зеленые кроны деревьев, так непринужденно и естественно разбросаны в пейзаже группы гуляющих. Но все же не только костюмы первой трети XIX века позволяют почувствовать, что страсть к преображению не оставила художника, а и весь характер образа.

Особые черты этого характера выявляет «Летний пейзаж» (1916, Гос. Третьяковская галерея). Живое движение пространства, блеск света, сочность зелени и щедрая пышность золотых крон деревьев, полнокровие {131} тел купальщиц — подобная чувственность и реальность образа в прошлом для Судейкина была немыслима. Здесь, как и в картине «В Михайловском парке», страсть к преображению так затаилась, что ее почти невозможно почувствовать. Она как бы добровольно уступила свое первенство конкретно-чувственному восприятию. Но настораживает еле заметная и несомненно нарочитая сбитость пространства, чрезмерная наполненность соками жизни всего предметного мира, которая также граничит с нарочитостью и, захватывая, сеет сомнения в своей достоверности. Картины «В Михайловском парке» и «Летний пейзаж» позволяют наблюдать новую форму двузначности, сложившуюся в искусстве художника. Это ярко чувственный образ, само воплощение красоты реальности, утверждающий эту красоту с немыслимой для Судейкина прежде силой и одновременно «отравленный» мирискусническим эстетизмом, откорректированный поклонником мещанского искусства, тянущийся к самостоятельной эстетической значимости и саморазоблачающийся в этом. Своеобразное выражение все эти тенденции получили в картине «Морская идиллия» середины 1910‑х годов (собрание семьи И. Д. Афанасьева, Ленинград), где перед зрителем распахивается водное пространство бухты под лазурным небом, окаймленной песчаным берегом и грядой деревьев вдалеке. Сверкают, испещренные бликами солнечного света, плещутся, набегая на берег, морские волны, трепещут среди волн парусники. И хоть здесь играют в воде наяды с тритонами, а на берегу среди стада коров и овец лежит пан и доит корову русалка-наяда, волнующаяся водная гладь да и все развернувшееся пространство бухты оставляют ощущение живой натуры, увиденной взглядом приверженца изображения реальной чувственной жизни природы, какого-нибудь художника-импрессиониста. Тем неожиданнее открываются в голубом просторе небес проступающие в причудливом рисунке голубых облаков восточные божества, возглавляемые занимающим полнеба голубым восточным богом с трезубцем и в короне. В «Морской идиллии» особенно очевидна причастность Судейкина мифотворчеству, которым были заняты многие его современники. Она позволяет осознать в полной мере природу страстной тяги художника к идиллическим мотивам, то ощущение действительности, в ответ на которое они рождались, ощущение, не лишенное смутности и беспокойства, но руководимое надеждой и верой в осуществление мечты и идеала. Полотно наполнено стремлением к радостному, цельному мироощущению, к воплощению идеи пантеизма. Но к античному по духу ощущению гармонии и цельности, к чувству пантеизма композиция лишь подводит, лишь обещает их. Не только божества, источающие потоки света с небес, но весь образ в картине, по существу, является образом-олицетворением, аллегорией. И этому рационалистическому, умозрительному, {132} противополагающемуся чувственной непосредственности и цельности характеру соответствует в большой мере живописно-пластический строй картины. Мы и прежде знали у Судейкина двойственное живописное решение, которое диктовалось одновременной причастностью художника к иллюзорности — и условности, к конкретно-чувственному миру — и миру фантастическому, миражу.

Но осуществляется эта двойственность здесь с грубоватой прямолинейностью. Конкретно-чувственный натуральный пейзаж, античные мифологические персонажи и реальные животные и, наконец, восточные божества на небе — три разных элемента образа, решенных в различных живописно-пластических принципах. Они лишь сосуществуют, соседствуют. Сценка, изображенная на переднем плане — нимфы среди стада коров и овец на водопое, — отмечена интересом художника к конкретно-чувственному началу; небо с восточными божествами тяготеет к отвлеченности, к превращению в орнаментально-декоративный ковер. Зажатое в узком слое между берегом и задним планом пространство построено в {133} соответствии с прямой перспективой, единой точкой зрения, сложная цветовая гамма близка импрессионистической.

Такой же кажется и сама живопись: чувственно-конкретная в изображении моря, берега, построенная на тонких тональных переходах от близких холодных голубых и зеленых красок моря, деревьев к желтым и оливковым тонам берега (яркие декоративные акценты — алые пятнышки лодки — звучат дополнением и этого впечатления не разбивают); и совершенно иная, особенно компромиссная в решении неба, где осуществляется любимая Судейкиным зыбкость, при этом оправдываясь сюжетно мотивом (неба), и где появляется особое умозрительное строение, когда мазки в кладке якобы незаметно перестраиваются из плоскостных и безличных в очертания каких-то существ — хитроумный, натужно изобретенный прием, противопоказанный образной органичности. Этот прием обладал для Судейкина, кроме того, иллюзией одновременного достижения в нем орнаментальной декоративности красочной поверхности и объемной конструктивности {134} живописи. Но равноправия и слияния этих качеств нет. Геометризация элементов композиции гораздо больше способствует орнаментально-декоративной выразительности и плоскостности. Если Судейкину здесь снова не дают покоя искания его сверстников, то он снова доказывает и свою обособленность от них.

Такого рода соединение мечты и действительности, реальности и условности — проявление их достаточно глубокого расхождения в сознании мастера. Таким образом, фантастику Судейкина постигает та же судьба, что и театрализацию. Вместе с завоеванием фантастического мира происходит отчуждение художника от него. Но именно теперь становится уже совершенно очевидным, что определенность, завершенность и однозначность были противопоказаны Судейкину. Что верность «игре», сохранение в любой форме, любыми средствами незавершенности, многозначности, обратимости образов составляют едва ли не главный {135} нерв его творческого существования. Особый жизненный смысл и направленность эти черты его искусства приобретают в 1917 году, в пору Февральской буржуазной революции, которая была встречена им с энтузиазмом. В плакате-лубке, сопровождаемом частушками (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина)[[140]](#endnote-141), Судейкин открыто вторгается в политику, которую уже столько лет демонстративно игнорировал. Образ пронизан глубокой неприязнью к царизму. Огородное чучело с головой Николая II, возвышающееся над виселицами, над закручивающимся вокруг него вихрем {136} пожара, слетающиеся, вьющиеся над его головой «вольные птахи», шествующие шеренги демонстрантов с полотнищами, на которых написаны призывы Февральской революции: Земля, Воля, Равенство, Братство, — все это сплавляется в единую цельную композицию, гротесковую и пронизанную {137} духом революционной романтики не без тени анархизма, перекликающуюся с современными ей стихами С. Есенина, быть может, с поэзией Саши Черного.

В том же 1917 году измученный фронтовой контузией и нервной болезнью, гонимый вихрем событий, Судейкин оказался на Юге. Сначала он попал в Крым, затем обосновался в Новороссийске, участвовал на выставке, устроенной С. К. Маковским, работал по учету ценностей в национализированном Воронцовском дворце. Знаменательно, именно в этот период наибольшей душевной растерянности и безволия художника в его искусстве наконец-то одерживают верх те тенденции, которые исподволь зрели на протяжении 1910‑х годов. Он отказывается от творчества по воображению, отрицает композиционность, без всякого удовольствия думает о работе в театре и прокламирует простой, немудреный контакт с зримым миром, писание с натуры. Этот период длился, однако, недолго. В конце того же 1917 года Судейкин переезжает в Грузию, в Тифлис[[141]](#endnote-142). После долгих скитаний и мытарств мирный Тифлис показался ему обетованной землей. К тому же в городе осели тогда многие представители русской интеллигенции, среди которых находилось немало друзей художника и его творческих единомышленников[[142]](#endnote-143). Благотворной для возвращения к творческой жизни оказалась среда грузинских поэтов, организаторов и членов группы «Голубые роги», таких, как П. Яшвили, Т. Табидзе, В. Гаприндашвили, которые взяли Судейкина под свое покровительство. И он возвращается к более привычному для него творческому состоянию, исполненному намеренно призрачных надежд, несостоятельных желаний, порывов к неведомому, нераздельных в его сознании со скепсисом, — состоянию, для него гораздо более естественному, чем простой, немудреный контакт с зримым миром. Снова художнику суждено было стать одним из устроителей приюта артистической богемы — теперь кабачка грузинских поэтов «Химерион». Вместе с живописцами Д. Н. Какабадзе и Л. Гудиашвили он расписывает подвал своими любимыми демоническими, адскими и эротическими мотивами. Возвращение к «чертовщине», которая являлась для Судейкина как бы олицетворением самой идеи гротеска, дает возможность предположить, что он снова охвачен стремлением войти в свой романтический круг. Подтверждает это и «красочная иллюстрация» к произведению Р. Шумана «Карнавал», согласно информации С. М. Городецкого в газете «Жизнь искусства»[[143]](#endnote-144), созданная тогда художником. Пожалуй, еще более красноречивы в этом отношении написанные им в то время произведения, относящиеся к серии картин из грузинской жизни, своеобразно трансформирующие бытовой жанр в плане поэзии и иронии. В одной из композиций — «Химера» (частное собрание, Ленинград) Судейкин изображает каменистый горный {138} склон где-то у вершины, под облаками, поросший причудливыми колючими растениями, — мотив, явно навеянный природой Грузии, но в то же время приобретающий здесь оттенок фантастичности; на втором плане силуэт женщины со спины, в романтически взвихренном, закрутившемся {139} вокруг стана платье и перед ней — сгорбленного старика, вызывающего ассоциации с каким-нибудь Вулканом, а впереди — горбоносого, круглоглазого человека, явно грузинского типа. Усевшийся на землю среди камней и колючек, смешно выставивший колени своих непомерно длинных ног, он одновременно сниженно карикатурен, но и слегка ассоциируется с инфернальными образами, может быть, напоминает о Мефистофеле. Эта композиция представляет любимый Судейкиным эротический гротеск на базе романтического и карнавализованного[[144]](#endnote-145) образа. Художник добивается двузначности, он снова эпатирует.

Романтическая стихийность выражена также в размашистых линиях и пятнах, в широкой, новой для Судейкина манере письма. Эта же манера господствует и в картине «Дон-Жуан»[[145]](#endnote-146) (собрание В. В. Новожилова, Ленинград), где главный герой и окружающие его спутницы жизни охарактеризованы обобщенно, броско, резкими {140} ракурсами и движениями, колючими, угловатыми формами и линиями.

Возвращение Судейкина к его исконным интересам выразилось также в участии на творческом вечере поэта Василия Каменского, состоявшемся в 1919 году. Художник создал к этому вечеру плакат-афишу[[146]](#endnote-147) и двенадцать декоративных ширм по числу выпущенных поэтом книг. В том же году он исполнил иллюстрацию к книге В. В. Каменского «Землянка» (Пермская гос. картинная галерея). Судя по всем этим фактам творческой деятельности, Судейкин акклиматизировался в Тифлисе, снова обрел способность плодотворной работы.

Его отъезд в 1920 году из Тифлиса за рубеж был внезапным и лихорадочным.

# В эмиграции[[147]](#endnote-148)

Первые два года после отъезда из Грузии Судейкин провел в Париже. Программным произведением для его творчества того периода следует считать картину «Московские невесты», принесшую ему успех и купленную Люксембургским музеем. Обращаясь в этой композиции к излюбленному им двузначному воплощению национального идеала, Судейкин чеканит ту форму выражения жизненной характерности, которую обретал в решении костюмов для постановки «Фантазии» Козьмы Пруткова в «Привале комедиантов», и создает своего рода формулу жизненно-характерных образов на грани аллегории и театра, веселого фарса и едкого гротеска, представляющую для него самого как бы воплощение русского духа, русского национального идеала, России. Подобное творческое мироощущение, прочно закрепившееся в эту пору в искусстве Судейкина, видимо, и предопределило возможность его сближения с Н. Ф. Балиевым и его активное сотрудничество в «Летучей мыши». На подмостках этого театра-клуба, соединившего черты кабаре, театра миниатюр и Дома интермедий, художник смог дать первый выход своим творческим стремлениям. Следует отдать должное Судейкину — не только оформлением вечеров, но всем своим существованием «Летучая мышь» была обязана в первую очередь ему. Его творческие принципы и интересы, как это подтверждают исполненные им афиши и эскизы оформления разнообразных номеров, например, «Солдатики» (совместно с Н. В. Ремизовым), «Романс Глинки» и др., во многом воздействовали на направление деятельности этого театра. Здесь и легкий жанр с претензией на многозначительное «придуривание», и стилизация, и облегченный гротеск, и острота сдвигов и смещений, и путаница театра и жизни, правды и лжи, и соединение приземленности и возвышенности. Афиши Судейкина, эскизы его оформления, как и программы «Летучей мыши», — продукция не очень высокого полета, имевшая, однако, успех на Западе, особенно среди русской эмиграции, благодаря так называемому «русскому национальному стилю».

{141} В течение двух лет, проведенных в Париже, Судейкин постепенно завоевывает признание как мастер театрально-декорационной живописи. Он оформляет в театре «Apollo» «Коробочку» И. Ф. Стравинского, сотрудничает в театре М. Кузнецовой, создает декорации для вновь организуемого парижского театра «Балаганчик». Он работает с Анной Павловой, оформляя балеты «Фея кукол» и «Спящая красавица». В 1922 году его привлекает А. Антуан к совместной работе над постановкой «Юдифи» Д. Бернстайна в театре «Gymnase». В этом же году в театре «Vieux colombier» идет пьеса А. Н. Толстого «Любовь — книга золотая» (постановка Ж. Копо) в его декорациях.

В 1923 году Судейкин переезжает в Соединенные Штаты Америки. Яркий факт, отметивший первые годы его жизни в Новом Свете, — организация им, совместно с его другом композитором Сандра Корона, «Подвала падших ангелов»[[148]](#endnote-149). Можно ли сомневаться {142} в том, что опорой ему служат воспоминания о «Бродячей собаке» и «Привале комедиантов»? Быть может, теперь, на чужбине, он еще сильнее ощущает необходимость приюта для своих единоверцев и сподвижников по профессии среди буквально оглушившей его американской цивилизации. «Подвал падших ангелов» не просуществовал и двух недель. Его судьба была предрешена. Здесь требовались предприятия совсем иного размаха для выдвижения в жизнь подобной романтической утопии, чем те, которыми располагал и которые был способен создать устроитель кабаре Судейкин, наивно полагавший, что на почве Америки 1920‑х годов можно воскресить «Бродячую собаку» и «Привал комедиантов» с их домашним камерным масштабом и самодеятельным характером. Устроители «Подвала падших ангелов», правда, пытались компенсировать отсутствие необходимого экономического размаха самим направлением деятельности осуществляемого предприятия. Уже название кабаре свидетельствовало об их усилиях такого рода. Судя по нему, Судейкин был готов теперь опереться в кабаретной деятельности на мастера современного социального памфлета А. Франса. Нечего ожидать, что он станет художником социальной темы. Это была не его стезя. Но с тем большей настойчивостью художник пытается приблизиться к современности в другом — широким фронтом начинает осуществлять модернизацию своего искусства. Так, например, как вещает программа[[149]](#endnote-150), один из номеров вечера «Подвала падших ангелов» назывался «Да‑да», то есть, представляя собой «ядовитый бурлеск», был связан с дадаизмом, другой — под названием «Мадонна» — с творчеством Ш. Бодлера[[150]](#endnote-151). Особенно же красноречиво было исполненное Судейкиным панно, украсившее стены «Подвала падших ангелов»[[151]](#endnote-152). В изображении фигурируют инфернальные силы — ангелы и демоны и рядом с ними — герои цирка, балагана: наездница на лошади, гимнастка, кувыркающиеся арлекин и клоуны. В композицию вводят две музы в карнавальных масках, {143} одна из которых «козлоногая» (с рожками сатира), всем своим обликом напоминающие женщин — посетительниц «Бродячей собаки» и персонажей панно «Привала комедиантов». Два ангела, низвергнутые на землю, с статными мускулистыми телами в пышно расцвеченных трико, с крыльями, трактованными как «сработанная» несложная конструкция — летательная аппаратура, которую они тут же налаживают, представлены как цирковые гимнасты. Так же, как разоблачен «механизм» ангельских крыльев, с беспощадным объективизмом изображена паутина ниточек, которыми управляются марионетки. Небо, ад, балаган уподоблены друг другу. Это — знакомое нам развоплощение фантастики, разоблачение чуда, парадоксальность, без которой Судейкин не мог существовать. При этом иллюзорность доведена до крайней степени, — изображение спорит с реальными предметами, например, с висящей на шнуре рядом с панно электрической лампочкой. На первый план выступает тонкая, чеканящая объем, точная, бестрепетная линия, не лишенная едкости, и классицистический канон, который художник, разумеется, здесь же демонстративно нарушает, извлекая из этого свою выразительность. Нельзя не вспомнить о том, что Судейкин прошел через мастерскую Д. Н. Кардовского и что он близко соприкоснулся в «Привале комедиантов» с А. Е. Яковлевым и Б. Д. Григорьевым. Судейкина выгодно отличает здесь от Яковлева яд иронии. Не только в идее, но и в ее осуществлении образ приобретает остроту и современность звучания, какой мы у художника еще не знали. Вся пластическая и образная система произведения вызывает ассоциации с принципами иной формы изображения и выражения, нового, бурно развивающегося в то время вида искусства — кино.

Театральные постановки, которые Судейкину довелось оформлять в эти годы, отражают его все более настойчивые попытки освоить и приспособить к содержанию своего творчества приемы новых и новейших течений {144} европейского изобразительного искусства. Таково оформление постановки пьесы Н. Н. Евреинова «Самое главное», осуществленной на сцене «Гилд-театра» в 1926 году, щедро «оснащенное» кубизмом.

«Самое главное» целиком посвящено той идее, которая еще на протяжении 1910‑х годов в России властно владела Н. Н. Евреиновым, а через него и Судейкиным, — идее театрализации жизни. Герои пьесы: Параклет, что значит советник, помощник, утешитель, выступающий здесь в нескольких личинах (гадалки, д‑ра Фреголи, Шмита, Монаха, Арлекина), актеры провинциального театра. Все они с помощью лицедейства утешают и возрождают к жизни неудачников (чиновника в отставке, впавшего в отчаяние его сына, его дурнушку сестру, тщетно мечтающую о любви, наконец, самих артистов, разделенных острыми конфликтами). Как скептически охарактеризовал идею пьесы Н. Г. Шебуев, рецензируя ее в связи с постановкой в Москве в 1921 году, «театр должен сойти со сцены, войти в самую гущу обывательской жизни и превратиться в карету скорой помощи»[[152]](#endnote-153). Иначе говоря, внутренний пафос образного содержания пьесы составило как бы {145} полное слияние театра и жизни, их взаимное оплодотворение и взаимопроникновение. При этом театрализация, выступая как конкретное практическое средство улучшения жизни, обытовлялась, а быт мистифицировался, театрализовался. Доведенная до кульминации идея мистификации, соединение двух противоположностей — «преображения» и «быта» в их предельном, но сюжетном выражении, — превращающихся друг в друга, меняющихся местами, — образная система, обладающая парадоксальной крайностью и в то же время примитивностью.

Сама форма слияния театра и повседневной жизни в пьесе была аналогична тенденциям искусства Судейкина с его одновременным и равным тяготением к жизненной конкретности на грани объективизма и к максимальной театральной условности. И столкновение {146} в драме самой низменной правды и самого возвышенного преображения, их перевоплощение друг в друга, к тому же оправданное конкретной ситуацией, представляло для него, так же как для автора и постановщика пьесы, иллюзорную возможность преодоления присущей его творчеству противоречивой двойственности.

В оформлении первого акта, где события развертываются в доме мнимой гадалки, Судейкин прямолинейно сочетает элементы конкретного реального быта с атрибутами черной магии, решенными в кубизированных формах. В последних нет и тени тех сложных философических и конструктивных проблем исследования пространства, создания «новой реальности», которыми был одержим кубизм. Из «играющих» угловатых объемов и плоскостей художник стремится извлечь лишь декоративный эффект и определенные эмоциональные интонации, подчеркивающие таинственный, мистический характер происходящего.

{147} Интересно оформление второго акта, где в условиях сцены, в процессе театральной репетиции развертывается многообразная игра между тривиальной обыденностью и театральной преображенностью. Главная идея действия — разоблачение театра, снижение воссоздаваемого актерами сценического образа в героическом стиле древнеримских трагедий мотивами закулисного скандала. Художник представляет пространство за сценой, подчеркивая его прозаичность и обыденность. Голые стены с кирпичной кладкой, окна в потолке, свисающие сверху канаты, плакат с прозаическим текстом — все вместе служит полному разоблачению магии и возвышенности театральных подмостков. (При этом, конечно, приземленность, иллюзорность, приобретая демонстративный характер, эстетизируются.) Нельзя не вспомнить здесь оформления второй картины «Весеннего безумия», разворачивавшегося также за кулисами театра, со всем его пафосом развенчания театрального лицедейства. Но на этот раз художник еще более решителен в подобной устремленности и к тому же модернизирует свои приемы. Реквизит, громоздящийся якобы в беспорядке, а на самом деле в определенном декоративном порядке на фоне кирпичной кладки стены, уподобляет декорацию этого действия увеличенному коллажу, или точнее — представляет собой изображение коллажа, является его личиной, имитацией. В четвертом действии, где события развертываются в меблированных комнатах и, как писал Шебуев, «мещанский дом превращается в экстравагантный маскарад»[[153]](#endnote-154), Судейкин пользуется возможностью снова строить решение на соединении своих разных пристрастий. В обстановке интерьера здесь сочетаются атрибуты «черной магии» и театра итальянской комедии масок с деталями мещанского повседневного быта, и на ее фоне выступают рядом арлекин и другие персонажи комедии дель арте, артисты в костюмах из разыгрываемой во втором акте античной трагедии и «комедианты жизни» — обитатели убогих меблированных комнат.

В оформлении этого действия особенно ярко проявляется эклектичность декоративного решения спектакля и как ее следствие — перегруженность, многословие[[154]](#endnote-155). Впрочем, вся система изобразительного решения была близка характеру драматургического материала пьесы «Самое главное».

Испытывая потребность в исканиях принципиально новых приемов выразительности, модернизации своей живописи, своего искусства, Судейкин оставался при этом в тесной, нерушимой зависимости от эстетических принципов, которые исповедовал прежде. Это предопределило творческую связь Судейкина с крупнейшим театром «Метрополитен-опера», который в то время демонстративно противопоставлял себя крайним театральным новаторам. Сотрудничество в этом театре дало художнику разнообразный материал для проверки его творческих возможностей и раскрытия еще оставшихся {148} нерастраченными до конца творческих сил.

В течение нескольких лет Судейкин оформил в «Метрополитен-опера» ряд постановок: «Петрушка» (1924/25), «Соловей» (1925/26) И. Ф. Стравинского, «Волшебная флейта» В.‑А. Моцарта (1926/27), «Миньон» А. Тома (1926/27), «Свадебка» И. Ф. Стравинского (1929), «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1929/30), «Летучий голландец» Р. Вагнера (1930/31), «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского (1930/31). Нетрудно предвидеть, что среди этого материала едва ли не самое существенное место для художника должна была занять работа над оформлением произведений И. Ф. Стравинского — композитора, вырвавшегося в это время в ряд ведущих музыкантов-новаторов XX века и в то же время связанного с теми идеями русской культуры и творческими принципами, к которым имел в своем искусстве прямое отношение Судейкин. Балету же «Петрушка» принадлежала среди этих произведений едва ли не самая важная роль в силу его особенной, кровной близости художнику и в его мирискусническом характере и в балаганной природе[[155]](#endnote-156). В решении занавеса Судейкин воплощает образ «разгульной, хмельной» Руси. Композиция группирует ряд эпизодов и отдельных персонажей масленичных игр, потешных сцен: в центре, на помосте, пляшущая «русскую» под аккомпанемент балалайки пара — подбоченившаяся красавица и ее партнер, выделывающий «коленца», а вокруг, споря друг с другом, — и горы, и карусель, и рождественский дед. На первом плане, рядом с захмелевшими мужиками, уцепившимися за бревенчатую стену, — сидящая на стене маска-козел. Поодаль не менее фантастическая — птичья. Здесь же эстрада кукольного театра, на которой традиционный треугольник — петрушка, арап и их вероломная возлюбленная — в позе прощания с публикой. Опять любимое Судейкиным сочетание людей — в их простом житейском облике, маскированных и кукол, опять сбитые масштабные соотношения, опять прихотливость в общей {149} группировке всех сценок и персонажей. Только еще более дерзкие маски, еще более «кукольные» куклы. И некоторая, но несомненная дань кубизму в определяющих и организовывающих всю композицию геометрических объемах — конуса карусели, трапециевидного объема горы, помоста, стены, эстрад.

Царящая в образе мистификация, некоторое нарушение пространственных соотношений, временного единства — одним словом, привычных конкретно-чувственных связей — придают целому то ощущение фантастичности, некоторой ирреальности, которое заложено в музыке Стравинского, сочетаясь в ней с по-новому понятой и переданной жизненной выразительностью (а не изобразительностью) и определяют его своеобразную условность. И. Глебов (Б. А. Асафьев), характеризуя музыку первой картины, связанную с «русской», пишет: «Это железно-дисциплинированная, механически-точная игра отчетливо выбиваемых острорельефных мотивов». Он подчеркивает «акцентно-колкий характер звучностей», «сухой колорит»[[156]](#endnote-157). Быть может, есть нечто общее с музыкой Стравинского в сухости и печати некоего иррационального холода, ощущаемых в этом эскизе. Характерна и пряная, напряженная, дразнящая, зазывная яркость судейкинских красок, сверкающих в своей искусственности и искусности. В этом также проявилось некоторое соответствие оформления пестрой гротесковости, заложенной в музыке композитора, и тенденции музыкальных форм к самостоятельной выразительности. В эскизах костюмов к постановке (собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк) художник создает острые, сгущенные в своей гротесковой характерности и приподнятости образы участников народного масленичного веселья. Примером может служить продавец в валенках и тулупе. Весь его облик, характер лица с каким-то диковатым выражением вдохновлены мотивами, которые очерчивает в музыке «визгливая флейта, параллельные терции и квинты двух кларнетов и двух валторн»[[157]](#endnote-158). В гротесковом варианте сказочного образа русского Иванушки-дурачка выступает барабанщик. Цыгане — гитарист и танцовщица, — несомненно, также имеют аналогии в яркой многоцветной и сочной звуковой картине, написанной Стравинским. Острые и пряные образы эти перекликаются с проходящими в музыке мотивами «мещанских» душещипательных романсов и цыганских песен, с буйностью и взвинчивающей напряженностью музыки, с ее «шероховатым» и пышно-пряным характером.

Пожалуй, ничто так ярко не подчеркнуло разницу между Бенуа и Судейкиным и не показало то новое, что последний внес в мирискусничество по сравнению со своим старшим соратником по обществу, как отношение к И. Ф. Стравинскому и к «Петрушке». А. Н. Бенуа, воскрешая со всей яркостью свои детские воспоминания о балаганах, акцентирует бытовую характерность и остроту образов композитора, {150} оставаясь в пределах изображения и отражения натуры. Опираясь, подобно Стравинскому, на уличное и дворовое искусство, Судейкин и понимает его во многом сходно со Стравинским. По сравнению с решением оформления «Петрушки» А. Н. Бенуа, образам Судейкина присуща более острая гротесковая выразительность. При их большей иллюзорности они глубже и всестороннее пронизаны стихией мистификации. В этом смысле Судейкин условнее в своем творчестве. И хотя масштаб дарования и историческое значение художника Судейкина несравненно меньшие, чем композитора Стравинского, направление творческих исканий художника, его интересы, как это показала работа над «Петрушкой», были в некотором отношении близки композитору.

Добавим, что свобода сопоставления на одной плоскости различных эпизодов и мизансцен в едином пространстве, нарочитое отступление в масштабных соотношениях от натуры раскрывают интерес к монтажу. Конечно, это еще не монтаж, основанный на опосредованных, метафорических или других иносказательных связях между элементами. Но художник здесь подходит к подобного рода решениям или нащупывает пути к ним. Однако подчас, стремясь своим оформлением создать пластическую аналогию музыке И. Ф. Стравинского, Судейкин опирался на ее второстепенные стороны в ущерб главным или вообще искажал ее характер. Так случилось, в частности, с оформлением оперы «Соловей», поставленной на сцене того же театра «Метрополитен-опера» в сезон 1925/26 года.

Нетрудно понять интерес художника к произведению, где в новом варианте разрабатывается та же волнующая его проблема взаимоотношения правды и лжи, сна и яви, искусства и действительности. Сама жизнь в Китае, где разворачиваются сказочные события, для европейца граничит с фантастикой. В этом смысле «Соловей» — «сказка сказок»[[158]](#endnote-159). Уже в занавесе, на котором изображена крышка гигантской резной китайской шкатулки, образ приобретает аллегорический характер[[159]](#endnote-160). Он служит преддверием к открывающимся за ним «коробочкам существования», аллегориям различных проявлений жизни. Судейкин извлекает из мотива возможность многократной игры. Украшенная золотом и фарфором крышка шкатулки (в стиле «китайщины» с характерным сочетанием натурализма и барочной пышности), заполняющая все пространство сцены, захватывает необузданной фантастикой образа, щедрой и запутанной орнаментикой. В изощренном узоре золотой резьбы привлекает внимание центр с изображением Будды, исполненного иератической загадочности, держащего в руках живого соловья, а над ним огромное зеркало с отражением в нем застывшей в полете искусственной птицы, имитирующей живую.

Вместе с тем в процессе восприятия этой изощренной фантастики, воплощающей сказочную и загадочную {151} «быль», зритель возвращался к шкатулке — насквозь искусственному и искусному изделию человеческих рук, прозаичному и земному в своей «вещности». В итоге «коробка коробок», соединяя чистую декоративность сложной изысканной орнаментики, конкретную чувственную осязательность предмета и философичность идеи, аллегорически выраженной в изображенном мотиве, представляла собой насквозь мистифицированный образ. Мистификация присутствует и в декорации первого действия, хотя весь его пафос в сказке Х. Андерсена и музыке Стравинского составляет утверждение красоты и радости реальной земной жизни и несравненной силы искусства лесного чародея. Но Судейкин интерпретирует его весьма двусмысленно, в соответствии с своим субъективным пониманием сказки[[160]](#endnote-161). В иллюзорности, с которой изображены морская бухта, окаймленная на заднем плане грядой гор, зеркальная поверхность вод, прочерченных лунной дорожкой, неподвижная, замершая лодка с рыбаком, завороженным пением соловья или лунным светом, и, наконец, в обрамляющих сцену цветущих фантастических деревьях есть противоестественность. Несколько противоестественна и граничащая с чрезмерностью яркость и праздничность колористического решения, внушенного, по-видимому, также не натурой, а, скорее, китайским искусством, в стиле «китайщины». По свидетельству А. А. Кашиной-Евреиновой, видевшей эту постановку, оформление было столь интенсивно, особенно в колорите, что забивало музыку. Присущие изображению стереоскопическая четкость, демонстративная картинная «красивость» уподобляют образ зримого реального мира миражу и придают ему почти сюрреалистический характер. Конечно, такая направленность решения, вполне в духе Судейкина, скрывает и причину обратного свойства: иллюзорность довлеет над художником против его желания, реально угрожает его искусству, и он лишь пользуется в данном случае возможностью хитро «обыграть» ее, придав ей видимость противоположного смысла.

По-своему воплотилось смешение яви и фантазии, игра живого и неживого в эскизах масок солдат и генералов {152} императорской стражи (частное собрание, Нью-Йорк), в которых художник обращается к издавна любимому «замороженному» гротеску. Они воплощают такого рода контрастность в самой высокой степени. Гротесковый образ здесь почти утрачивает человеческие черты и превращается в какой-то зловещий (но и с иронией) знак и вместе с тем благодаря крайней иллюзорности обнаруживает свою предметность (маска).

В костюме посла, смело стилизуя формы японской одежды, Судейкин добивается особой переклички колючих форм и пятен костюма с строем лица-маски, трактованной в гротесковом аспекте, и их соответствия музыке оперы, в которой элементу стилизации принадлежит немалая роль. Это соответствие присуще и костюму служаночки, уподобленной какому-то волшебному нежному цветку. Костюмы к «Соловью» захватывают изощренностью выдумки и свободой в варьировании форм японской одежды, тонкой каллиграфией силуэта, изысканностью орнаментального узора и игры цветовых плоскостей. Все эти черты приближают здесь Судейкина к его старшим {153} соратникам по «Миру искусства», таким декораторам, как А. Я. Головин и Л. С. Бакст. Впрочем, мирискусническая направленность характерна для всего оформления. И нельзя не заметить, что в этом рафинированном эстетизме, возведенном в культ, во всепоглощающем значении стиля «китайщины» оставались в стороне живой трепет сказки Андерсена, идея торжества жизни, природы, олицетворенной в лесном певце, над всякой искусственностью. Если мирискусничество было присуще и опере «Соловей», оформление не откликалось на те живые новаторские черты музыки, которые несли в себе эту идею сказки. Столь сильное увлечение Судейкина стилем «китайщины» имело и особую причину, лежащую вне его понимания оперы «Соловей» и связанную с общими закономерностями развития его творчества; сочетание натурализма с чрезмерной пышностью и изощренностью, присущее этому стилю, отвечало тому соотношению фантазии и действительности, лжи и правды, которое теперь его искусству было присуще. Плодотворная конфликтность между этими спорящими качествами {154} еще имела место, но уже была близка к исчерпанию. Представляя собой китайский стиль, приспособленный к вкусам буржуазного обывателя, стиль «китайщины» нес на себе особенно яркую печать мещанской пошлости. Причем художник, стилизуя, минует иронию, интерпретирует его всерьез. Если говорить об игре с пошлостью, которая началась еще в юности, то здесь происходит как бы саморазоблачение мастера.

В оформлении «Свадебки» И. Ф. Стравинского (эскиз в собрании Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк), осуществленной на сцене театра «Метрополитен-опера» в 1929 году, Судейкин снова обращается к кубизму, на этот раз видя пластическую аналогию музыке Стравинского в соединении кубистических форм с формами русской иконописи и лубка, с «русской иконописью камаринскими красками»[[161]](#endnote-162), как он выражался. В комбинации ломающихся геометрических объемов, на пересеченных, сломанных плоскостях которых изображены фрагментарные иконописные лики, есть что-то наивное и прямолинейное. Присущего музыке Стравинского художественного синтеза традиций народного творчества и новаторских идей здесь не возникает.

Отдает дань кубизму Судейкин и в панно по мотивам «Весны священной» Стравинского, исполненном им в 1928 году для фирмы роялей Стейнвей и Ко[[162]](#endnote-163). В отвлеченном пространстве, словно взорванном некими пересекающимися световыми потоками, подобными мощным лучам прожектора, возникают, многократно умножаемые, лики героев произведения Стравинского. Центром композиции является лицо Весны, в котором художник стремился воплотить тот дух славянской красоты, осложненной татарскими чертами, который так манил многих его современников в последние предреволюционные годы. Эти черты угадываются и в лицах девушек, подобно зеркальным отражениям (или эху) возникающих и исчезающих в световых потоках. С ними перекликаются и контрастируют лица парней, которые олицетворяли в стилизованной трактовке художника грубое, дикое скифское начало. Панно Судейкина заставляет вспомнить предреволюционные картины К. П. Петрова-Водкина, хотя, нельзя не заметить, уступает им в глубине и серьезности образного и пластического решения.

И все же связь композиции Судейкина с замечательным произведением Стравинского подчеркивает ограниченность живописца. По существу, композиция представляет собой отклик лишь на внешнюю фабульную сторону, занимающую в «Весне священной» ничтожно малое место, и отклик в плане того мирискуснического ретроспективизма, от которого Стравинский в «Весне священной» решительно отошел. Результат же попытки найти пластическую аналогию самому сложному и богатому строю музыки «Весны священной» наивен и однозначен. Речь идет об использовании Судейкиным приемов кубизма, понятых, как {155} и прежде, лишь чисто внешне и, по существу, выливающихся в своего рода стилизацию кубизма и декоративизм.

Наиболее удачным опытом применения принципов кубизма, точнее — кубистической стилизации, представляется композиция «Рабочая песнь» (собрание Г. Рябова, США), созданная, видимо, как эскиз оформления какого-то музыкального номера в конце 1920‑х годов, когда эти принципы изобразительности обладали в глазах Судейкина наибольшей актуальностью и интенсивно им осваивались. В ритмах грубых кубизированных форм, поддерживающих строй слитных шеренг исполнителей, одетых в рабочие комбинезоны, есть своя суровая экспрессивная звучность.

Одной из самых масштабных работ Судейкина в эти годы явилось оформление «Волшебной флейты» В.‑А. Моцарта, поставленной на сцене «Метрополитен-опера» в 1926/27 году. Принадлежащая к числу самых совершенных творений композитора, эта опера на протяжении ее долгой сценической {156} жизни предлагала неразрешимые загадки постановщикам и зрителям в силу ее чрезвычайной многозначности. Ей присуще смешение реальности и фантастики, «высокого» и «низкого», философских сентенций и ассоциаций с злобой дня, с этическими идеалами современности, сказочной фантастики и балаганных трюков. Моцарт сбрасывает здесь условную оболочку итальянского жанра и открыто пользуется национальным сюжетом, языком и образами. Вслед за либреттистом Е. Шикандером он, создавая музыку, вдохновляется разными формами народных зрелищ — от озорных фарсов народного театра, бурлеска до балетных феерий и гигантских эпических спектаклей под открытым небом — по образу старинных религиозных народных мистерий; лирическая поэзия соседствует в его опере с эпической и, с другой стороны, с комикой, с сочным народным юмором. И прежде всего «Волшебная флейта» являет собой один из высочайших образцов волшебного народного «зингшпиля».

Таким образом, работа над оформлением оперы давала Судейкину возможность погрузиться в сказочный, {157} фантастический мир, сочетать при этом традиции рафинированного аристократического искусства и народного, бурлеска, лирику и иронию — все, что так соответствовало его пристрастиям. Весь музыкальный и драматический материал представлял собой своего рода идеальный повод для совокупного удовлетворения тех эстетических стремлений, которые, казалось бы, должны были одушевлять или одушевляли художника в его творчестве. Но замысел пластического оформления складывался на этот раз под другими влияниями. Комментируя его, Судейкин писал заведующему режиссерским департаментом «Метрополитен-опера»: «… передо мной здесь два элемента: первый — Моцарт написал музыку XVIII века в немецко-итальянском стиле; второй — Моцарт пользовался Египтом, чтобы показать мировые искушения огня и воды в франкмасонском смысле… Вследствие этого в моих декорациях и костюмах я явил также смесь этих двух элементов — XVIII века и франкмасонского Египта»[[163]](#endnote-164). В результате же характер изобразительного решения декораций определило эклектическое соединение стилизации французского и немецкого искусства рококо и барокко и мотивов древнеегипетской архитектуры в живописи. Пышный занавес являл собой стиль рококо, на сцене на протяжении всего спектакля висели хрустальные люстры в том же стиле, во вступлении сцена фланкировалась с двух сторон ложами, в которых появлялись современники В.‑А. Моцарта и он сам в костюмах XVIII века. Обстановка, в которой развертывались чудесные события, представляла собой пышно-барочное нагромождение отвлеченных кубизированных форм, элементов стилизованного древнеегипетского искусства и различных аллегорических знаков и символов.

При несомненном «количественном» размахе творческого темперамента решение декораций нельзя признать творческой удачей Судейкина. Декорации не только не создавали целостного пластического образа. В них с особой отчетливостью проявились {158} черты эклектики и деконструктивности, присущие мышлению художника. В этом смысле оформление «Волшебной флейты» подчеркнуло ущербные черты искусства Судейкина 1920‑х годов. Недостатки декораций отчасти компенсировались костюмами.

Щедрость фантазии и воображения художника на этот раз оставляет позади все его собственные создания и напоминает самые яркие примеры творчества таких виртуозов-декораторов «Мира искусства», с которыми он явно стремится соперничать, как А. Я. Головин, Л. С. Бакст. Стихия декоративности никогда не выступала в произведениях Судейкина в такой чистоте. В сотнях исполненных к постановке эскизов костюмов, например, костюмов принца Зароастро, Тамино и Памины, жрецов, придворных, разворачивается поистине безграничный калейдоскоп форм, красок, бесконечные вариации цветовых и линейных ритмов. Но в изощренной игре декоративных форм зачастую утрачивается или искажается содержание образа. Даже в одном из самых удачных — костюме Памины — целомудренная чистота и хрупкая нежность образа дочери Царицы ночи несколько заглушается чрезмерной пышностью и изощренностью ее одежд. Эти же черты присущи решению костюма мудрого правителя Зароастро, в котором Судейкин добивается эпической величественности и аллегорической многозначительности звучания пластических форм. Бросается в глаза охлаждающее здравомыслие и не оправданная характером оперы тяжеловесная рассудочность фантазии. Прозрачная легкость моцартовских образов, их органичность и естественность, столь близкие народному творчеству, лишь прокламируются. Особенно ярко эти черты дают себя знать в костюме Папагено, образ которого в опере является самой непосредственной данью традициям народного театра, бурлеска. В одном из эскизов, где Папагено — дитя природы, одновременно простак и хитроватый плутишка, балагур и «себе на уме» — изображен веселым круглолицым толстяком, стилизованным под птицу, еще в какой-то мере звучит народный юмор. Но в другом сказочная непосредственность, естественность, простота уже совсем исчезают. Игра отвлеченных декоративных форм носит пышно-барочный тяжеловесный характер, противоречащий легкому народному юмору. Декоративный образ отмечен ложным пафосом, в котором отчетливо дают себя знать ущербные черты немецкого модерна. Никогда Судейкин не имел еще столь счастливой возможности выразить свою давнюю и неизменную любовь к искусству XVIII века и его понимание, как на этот раз, в ближайшем соприкосновении с одним из самых замечательных его явлений. Но творческий результат этой привязанности менее плодотворен, чем прежние.

Среди попыток Судейкина модернизировать свое искусство едва ли не самым удачным нам представляется то, что было предпринято им в оформлении инсценировки «Рождественские {159} колокола» по повестям Диккенса, относящейся к спектаклям, осуществленным в зале «Радио-сити» в 1936 – 1939 годах. В эскизах костюмов Судейкин создает яркие, отточенные гротесковые характеристики действующих лиц. В основе решения лежит пластико-ритмическое единство в трактовке лица, фигуры, силуэта, одежды, многогранная стилизация, обогащенная разработанными художником приемами своего рода декоративного кубизма, которыми он уже неоднократно пользовался, но здесь, как нигде, наполняющими образ внутренней выразительностью. В этих эскизах ощущается родственность театрального творчества Судейкина и определенного направления в развитии советской театрально-декорационной живописи, ярким представителем которой был Н. П. Акимов, а одним из истоков — живопись Г. Б. Якулова, кстати, учившегося у Судейкина.

{160} В конце 1330‑х годов таких счастливых удач становится все меньше. Художественная деятельность мастера подходила к закату. Теперь все реже и реже в произведениях Судейкина наблюдается многозначность. В его творчестве уже навсегда, бесповоротно воцаряется однозначная серьезность. Это особенно очевидно в оформлении балета «Паганини» С. В. Рахманинова, поставленного М. М. Фокиным в театре «Ковент-Гарден» в Лондоне в 1939/40 году, в котором Судейкин откровенно и последовательно стремится приобщиться к экспрессионизму, весьма односторонне им понимаемому. К подобному направлению творческих поисков располагало либретто балета, созданного С. В. Рахманиновым и М. М. Фокиным на основе легенды о Паганини, «продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину»[[164]](#endnote-165). Образ музыканта и его жизнь представали в балете подвластными мрачным инфернальным силам и, с другой стороны, охраняемыми светлыми духами. Борьба тех и других за власть над душой скрипача, за его жизнь определяла весь строй балета и придавала {161} ему мистический характер. Один из эскизов оформления (частное собрание, Нью-Йорк) представляет всю экспозицию балета в основных эпизодах. Широкая гранитная лестница, увенчанная обелиском (по ней в балете опускалась и поднималась нечистая сила), разворачивающаяся дугами по ее сторонам каменная стена и мрачные объемы какой-то часовни с тускло светящимся небольшим зарешеченным окном — все это пышно, барочно и выспренно в своей мрачности и мистицизме и в итоге — банально. Это впечатление усиливают и свечи кипарисов, похожие на привидения, и холодный фосфоресцирующий луч лунного света, перерезающий пейзаж. Та же демонстративность и выспренная экспрессивность в многократно изображенном Паганини: у бездны, сопровождаемом своим зловещим адским двойником, просветленном, окрыленном, сопутствуемом добрым духом, парящим рядом, в зловещей смерти и, наконец, в усопшем музыканте, охраняемом добрым ангелом. Во всем этом холодный объективизм равен по степени экспрессионистской напряженности, так же как {162} будничная приземленность — аллегорической иносказательности. Сочетание этих качеств, порой одновременно характеризующих один и тот же элемент композиции, определяет крайнюю эклектичность образа.

В оформлении балета «Паганини» сказалось перерождение романтических тенденций творчества художника. Нечего говорить, что в нем исчезает романтическая ирония — едва ли не главное условие, определявшее в свое время его органичность. Односложное тривиальное понимание стихийности, страстности, порывистости, мистицизма закономерно порождает приземленность, внешнюю помпезность, дух салонности.

Однако работа в театрах на время принесла Судейкину известность и признание. Сохраняя еще в течение 1930‑х годов репутацию даровитого театрального художника, Судейкин оформляет ряд спектаклей русского и зарубежного репертуара, участвует в сценическом воплощении новых произведений, сотрудничая с талантливыми постановщиками (преимущественно со своими соотечественниками). Среди них: опера «Мавра» И. Ф. Стравинского (1934/35, Оперная ассоциация, Филадельфия), опера «Порги и Бесс» Г. Гершвина (1935/36, Гилд-театр), «Воспоминания» (хореография Д. Баланчина, 1935/36, Американский балет), ряд балетов в хореографии М. М. Мордкина для постановок его балетной труппы — «Жизель» А.‑Ш. Адана, «Дионис» А. К. Глазунова, «Трепак» Н. Н. Черепнина; в 1940 году — один из балетов, поставленных Б. Ф. Нижинской. По-видимому, его успех в широких художественных кругах был связан и с его традиционализмом и, с другой стороны, способностью его таланта к своего рода мимикрии, которая создавала видимость его принадлежности к новым течениям, новаторства, но в доступной, понятной и доходчивой форме. Как в свое время в России, он снова создавал свой компромиссный вариант передовых крайне левых пластических идей.

Все эти черты его творчества, как и репутация знатока русской жизни и русского духа, объясняют факт его привлечения в качестве художника к работе в 1934 – 1935 годах над постановкой фильма «Воскресение», осуществляемой Голливудом. В свою очередь, нетрудно объяснить, почему Судейкина могла интересовать работа в кино. Мы уже отмечали в его творчестве влечение к монтажу, который, и это особенно важно, выступает в сочетании с тяготением к иллюзорности, объективизму, стереоскопичностью изображения. Несомненно, такая совокупность пристрастий могла породить особую склонность художника, быть может и неосознанную, инстинктивную, к новому, растущему, развивающемуся в это время виду искусства — кино. Во всяком случае, в свете этих тенденций его творчества этот факт его работы в кино становится не совсем случайным. Судя по фотографии эскизов[[165]](#endnote-166), Судейкину наиболее удалась трактовка интерьеров {163} поместья тетушек, где воспитывалась Катюша Маслова. Они не только правдиво передают черты быта русской провинции середины XIX века, но несут в себе чистоту и прелесть протекающей в них молодой жизни. Но петербургские особняки, явно «американизированный» характер тюрьмы не вызывают доверия, а если и обладают своей выразительностью, то мало связаны со своеобразным строем образов романа. Сказывается утрата живых впечатлений, питавших его творчество в России, а также и чуждость его искусства созданию великого писателя. Все дано в познавательном, этнографическом аспекте.

Станковое творчество Судейкина подвержено тем же процессам, что и театрально-декорационное. И в станковой {164} живописи художник, кажется, стремится пройти через все искусы современного искусства[[166]](#endnote-167). В картине «Депрессия» (1930, частное собрание, Нью-Йорк) жажда добиться актуальности своего творчества заставляет даже обратиться Судейкина к социальной теме, по существу своему глубоко ему чуждой, и определяет принцип решения, который с известной долей условности можно назвать аллегорическим экспрессионизмом. Вводя в композицию бесспорные в своей прозаической повседневности элементы, художник в то же время тяготеет к повышенной экспрессивности, доходя в этом отношении до мистической экзальтации, не лишенной болезненности. Уличный пейзаж с витринами магазина, грузовиком, типы лиц и одежды изображенных людей — все это трактовано в плане «страшной обыденности». В изображении полисмена, бродяг, уличной женщины и ее кавалера художник добивается гротесковой остроты, в облике семьи безработного пытается вызвать ассоциации со святым семейством. По направлению к небу в композиции усиливается фантастика и иносказательность. Архитектурные сооружения уподобляются пилонам каких-то неведомых зданий, быть может — древнеегипетских храмов, и в то же время они оказываются «зрячими», готовыми как бы обернуться в живые существа. На тросе, протянутом над гигантским экраном, изображены канатоходцы, балансирующие с противовесами в виде младенцев. На одном из балконов дома — {165} банкир, трактованный в плане карикатуры, представляющий собой своего рода нарицательный тип, на другом — мещанское семейство. Все они взирают на развертывающуюся в небе вакханалию — ангелов и демонов, отнюдь не похожих на веселых и шуточных чертиков молодого Судейкина. Также странны и угрожающи в своей мрачной загадочности старик на «гигантских шагах», парашютист, висящий в небе, скрипач с звероподобным лицом, сопровождающий происходящее музыкой. Все это чрезвычайно таинственно, страшно и… тривиально. По своим качествам произведение стоит за гранью искусства.

Пожалуй, точнее всего ущербность картины «Депрессия» определит слово «противоестественность», ибо слагающие образ элементы лишены в ней тех необходимых внутренних связей, которые в свое время обеспечивали органичность созданий художника при зачастую фантастичности их мотивов и являлись условием их художественной качественности. И о снижении качества искусства Судейкина нельзя не думать, сталкиваясь с произведениями конца 1920 – 1930‑х годов, особенно станковыми. В этом смысле чрезвычайно поучительна картина «Русская идиллия» (частное собрание, США). Молодые деревенские красавицы, старухи и дети, обнаженная невеста в окружении готовящих ее к облачению подруг, свахи, пьющие рядом за столом чай монашки, корова и коза под навесом, сидящий на дереве пастушок со свирелью, вдали сараи, объезжаемый конь, колодец-журавль — все добросовестно и скучно перечислено и изображено с тем объективизмом, который противоречит прихотливости мотива. Картина представляет своего рода русские вариации на темы Марка Шагала. Судейкин оказывается в ней ординарным подражателем; он поет здесь с чужого голоса.

Как не возродила художника экспрессионистская многосложность, так и не подняли его прежде близкие ему традиции мещанского примитива, в стиле которого решен двойной семейный портрет, изображающий его самого с женой (конец 1920‑х годов, частное собрание, Нью-Йорк), в котором он всерьез старается стать примитивистом.

{166} Особый ряд среди этих претенциозных многозначительных произведений составляют картины Судейкина, исполненные с натуры во время его поездок по стране, например, групповой портрет «Американская панорама» (середина 1930‑х годов, частное собрание, США)[[167]](#endnote-168). Художник снова использует свой любимый прием: он театрализует композицию — фон (сарай), что придает обстановке видимость театральных подмостков, он обыгрывает мотив, внося в построение парадность, подчеркивая в позах изображенных иератическую неподвижность. И одновременно добивается обостренной характерности лиц, фигур, жестов. Но картины, подобные этой, для самого художника были проходными, побочными.

Одним из основных произведений в послереволюционном станковом творчестве следует считать картину «Моя жизнь» (1940‑е годы, частное собрание, Нью-Йорк). В ней Судейкин подводит итог своей творческой и жизненной биографии за рубежом, она становится и своеобразным завершением развития основных тенденций его искусства. Мы узнаем в {167} замысле полотна любимую идею художника — уподобление жизни человека, его судьбы в мире некоему спектаклю на «подмостках» земли, мироздания. Надо сказать, что эта философическая идея стала уже тогда достоянием не философской мысли, а обывательских словопрений. И печать обывательской философичности лежит на этой нарочито усложненной и выспренной композиции Судейкина. В центре полотна — сам мастер перед мольбертом. За его спиной фрагмент какой-то театральной архитектуры, определяющей решение композиции и уподобляющей происходящее некоему театру вне пространства и времени. Рядом с Судейкиным и за его спиной — «персонажи» его жизни и творчества. Около него — три женщины, с которыми он был связан в жизни, в ложах — соратники по художественной деятельности: С. П. Дягилев, Н. Ф. Балиев и другие, в разверзшемся небе — видение Паганини; на палитре художника — подобная мотыльку Анна Павлова в балетном «па».

Среди послереволюционных произведений это исполнено особенно острой тоски по стихии театрализации, по {168} многоплановости, игре, мистификации. Но совмещение театра и жизни, нарушение границ между небом и землей, пространственных и временных связей, масштабных соотношений осуществляются здесь с прямолинейностью, разрушающей образность. Эти качества закономерно сочетаются с воцарившейся иллюзорностью. Правда, Судейкин пытается вырваться из тупика, придавая иллюзорности программный характер, утверждая ее эстетическую значимость. Ради этого и вместе с этим естественно рождается потребность в костюмировании. Олицетворяя собой преображение, оно осуществляется с той же программной целеустремленностью.

Чеканный, «литой» характер изображения главных действующих лиц, их облик, особенно ренессансный костюм мисс Дж. Пальмер-Судейкиной, стиль архитектурного сооружения на заднем плане — все обнаруживает в Судейкине на этот раз «неоклассициста», чрезвычайно близкого по духу его сверстнику и соученику по мастерской Д. Н. Кардовского в Академии {169} художеств А. Е. Яковлеву. И так же как у Яковлева, образ здесь опустошает неистребимое противоречие между приземленностью и преображенностью.

Если вспомнить опыт «Подвала падших ангелов», если ощутить тревогу в образах картины «Депрессия» и отметить {170} новую тягу художника к примитиву в «Портрете с женой», то подобное влечение к неоклассицизму объяснимо. В нем проявлялась жажда гармонии, которая могла бы противостоять хаосу окружающей действительности и, быть может, чрезмерной взвинченности собственного мироощущения.

В картине «Моя жизнь» очевидно стремление Судейкина преодолеть ущербные черты своего творчества и выйти победителем в борьбе за качество, создав синтетический и приподнятый пластический эквивалент своей биографии. Но результатом оказывается опустошающая одноплановость, противопоказанная синтезу.

Один момент композиционного решения картины все же следует отметить особо: группируя в одной плоскости эпизоды и явления, относящиеся к различным временным и пространственным координатам, художник добивается не только прихотливости и мистификации, но проявляет снова тот интерес к монтажу, который мы уже отмечали в связи с оформлением «Петрушки». Осуществляется этот монтаж с чисто судейкинской весьма наивной хитростью: фрагменты, олицетворяющие биографию, совпадают с членениями архитектуры — одним словом, как всегда у Судейкина, оправдываются сюжетно. Но тяготение к пластическому принципу, игравшему столь важную роль в искусстве нового времени, здесь также несомненно.

Последние годы жизни художника прошли в тяжкой болезни и нужде. Его творческие силы были исчерпаны. И все существование теперь наполняла искренняя глубокая тревога за судьбу Родины, ведущей великую освободительную войну с фашизмом, которая воскресила его патриотические и национальные чувства.

В 1946 году Судейкин скончался. И одним из его последних желаний было сосредоточение всего его творческого наследия на Родине[[168]](#endnote-169).

# **{****195}** Приложение

## В. ВеригинаВоспоминания о художнике С. Ю. Судейкине

### Первые встречи

В 1905 году по воле К. С. Станиславского и под его руководством должен был возникнуть Театр-студия — филиал Художественного театра.

Труппа состояла в основном из учеников МХАТ. Главным режиссером был приглашен В. Э. Мейерхольд. Подготовка репертуара к зимнему сезону, репетиции, работа художников и другие подготовительные работы происходили в большом сарае, специально приспособленном для этих целей, в дачной местности под Москвой, между станциями Пушкино и Мамонтовкой. В течение весны и лета 1905 года здесь велась интересная и увлекательная работа.

Однажды на репетиции нам представили двух молодых людей, чем-то похожих друг на друга: главным образом, пожалуй, манерой одеваться и носить костюм. Это были юные художники Сапунов и Судейкин, которых В. Э. Мейерхольд пригласил на оформление постановки пьесы Метерлинка «Смерть Тентажиля». Судейкин оформлял первый, второй и третий акты, Сапунов — четвертый и пятый. Художники обладали разными индивидуальностями, но были одного «живописного толка», а изысканный вкус больше всего их сближал.

Неожиданностью для многих из нас, не знавших плана живописного оформления, явилось изображение Судейкиным страшного острова, куда по приказу могущественной королевы — воплощения леденящего зла и неумолимого бесстрастного рока — Игрена и Беланжера привозят маленького брата Тентажиля. Они предчувствуют и даже знают, что ему грозит гибель, но не знают, как это предотвратить. Королева никому не показывается. Сестры догадываются о ее злых намерениях. Надо быть на страже, надо бодрствовать! Однако трагический конец Тентажиля неминуем!

Судейкин представил страшное, мрачное царство затаенного зла в светлых тонах: зелено-голубое пространство, холодный мир жуткой красоты, где вздымались громадные алые цветы зла, образуя странные блики…

С этим контрастировали легкие лиловые одежды, облекавшие строгие фигуры сестер Тентажиля… Так была выражена художником глубокая печаль добра, которому суждено страдать и не победить зла.

Таким образом, Судейкин проявил тонкое понимание творческой мысли Метерлинка. Однако после переезда в город (в Театр на Поварской) выяснилось, {196} что декорации Судейкина и Сапунова, прекрасные и подходящие к пьесе Метерлинка, ослабляли силу воздействия артистической эмоции. Теперь, во время репетиций в костюмах и декорациях, это стало совершенно очевидно.

Пока артисты действовали на фоне простого холста, их игра производила сильное впечатление, потому что их движения и рисунок жестов ярко подчеркивались, а когда они оказались на фоне цветных декораций, пластическое выражение сценических образов побледнело. В этой постановке печальную роль сыграла и неопытность молодых художников.

На последней, генеральной репетиции Судейкин заметил, разумеется, что, как оформитель спектакля, он расходится с постановщиком, и потому прилагал все усилия, чтобы найти нужное освещение, но ничего не добился. Его чудесный зелено-голубой тон, естественно, изменил очертания фигур, которые стали нечеткими; лица и волосы цветных париков, принимая неожиданные оттенки, расплывались в каком-то туманно цветном сиянии.

Таким образом, пропало самое главное — интенсивная игра линий движения. Ритмы сценического переживания передавались теперь только словами. Между тем в постановке Мейерхольда метерлинковская сверхэмоция выявлялась главным образом в действенном молчании.

Мейерхольд понял ошибки молодых художников, но не отвернулся от них и через год снова привлек их к театральной работе. Он чувствовал и знал, что это все-таки «его армия» Он должен был предвидеть то, что случилось: у Судейкина было иное видение и другие средства передачи. Он говорил красками, сочетаниями цветов и контрастами, которые создавали динамику, не слившуюся с динамикой театральной. А пока нам было уготовано громадное огорчение. Театр-студию пришлось закрыть — прежде всего из-за политических событий — в Москве назревало революционное восстание, и публике было не до театров. Мейерхольд был сражен нежданной неудачей в момент торжества нового театрального искусства, новых приемов сценического выражения образа, только что признанных и одобренных самим Станиславским, Горьким, актерами Художественного театра и другими деятелями сцены. Разумеется, многие из нас, актеров Студии, не хотели отрываться от своего талантливого, оригинального режиссера, которому безгранично верили. Я лично была дружна со всей семьей В. Э. Мейерхольда, особенно с сестрой его жены Екатериной Михайловной Мунт, и постоянно бывала у них. Некоторые актеры нашего театра также посещали Всеволода Эмильевича. Однажды в числе посетителей оказался С. Ю. Судейкин. Я застала компанию, сидевшую за большим столом, в настроении далеко не веселом. Некоторые молча, как-то вяло перебирали книжки. Я села на свободный стул против Судейкина и также стала просматривать эти книжки.

{197} Мейерхольд начал читать новые стихи Брюсова. Слушая, я откинулась на спинку стула и заметила, что взгляд Судейкина обращен в мою сторону. Я сразу догадалась, что художника заинтересовала брошка, приколотая к вороту моего платья. Чтение кончилось, разумеется, заговорили о Брюсове. А Судейкин, находясь в тесном кругу, казался совершенно выключенным из него еще несколько мгновений и наконец сказал мне: «Чудесная у Вас брошка». Это была старинная вещь с вырезанным оленем из слоновой кости. Я очень любила ее, но не помню, чтобы кто-нибудь особенно ею восторгался. Интерес художника Судейкина к «малейшей» красоте я не раз наблюдала и потом. Это было мое последнее посещение московской квартиры Мейерхольда. Вскоре я уехала из Москвы.

### В Театре В. Ф. Комиссаржевской

С Сергеем Юрьевичем Судейкиным мы встретились через год в Театре Веры Федоровны Комиссаржевской, вновь став сослуживцами.

Новому направлению театрального искусства не суждено было угаснуть в самом начале. Несмотря на то, что работы нашей Студии были известны немногим, молва о них распространялась. Алексей Максимович Горький, видевший «Смерть Тентажиля» на просмотре без декораций, восхищенный этой постановкой, рассказал о талантливом режиссере Вере Федоровне Комиссаржевской, и она пригласила Мейерхольда главным режиссером в свой театр.

Мейерхольд сразу привлек в этот театр Судейкина и Сапунова. Первому из них было поручено оформление пьесы Метерлинка «Сестра Беатриса». Теперь была исключена не только излишняя роскошь, но даже отвергались «чудеса» превращений при бичевании Беатрисы — лучи света, ангелы, розы, появлявшиеся под ударами бича. Словом, все, что могло бы особенно вдохновлять художника и самого постановщика, который направлял Судейкина к цели иным путем.

Фантазия художника Судейкина должна была подчиняться воле режиссера и слиться с его фантазией, насыщенной образами раннего Возрождения, что вполне подходило к данной пьесе Метерлинка.

Мейерхольд решил поручить передачу главных моментов исполнителям ролей. Они должны были сами убеждать зрителей, заставить их верить в чудеса. Он рассчитывал на талант Комиссаржевской и ее воображение.

Юная сестра Беатриса (Комиссаржевская), соблазненная принцем Белидором, решает бежать с ним из монастыря. В первой картине она обращается к Мадонне, испрашивая прощения за свой страшный грех, которому она не может противиться. Мольба артистки была настолько искренна и горяча, что зрители воспринимали появление Мадонны в ее ослепительном одеянии как нечто естественное, а то, что она надевала оставленную Беатрисой мантилью {198} и головной убор — как должное. Все поняли, что Мадонна будет заменять Беатрису, сколько бы ни длилось ее отсутствие. Игуменья в сопровождении сестер направляется к пьедесталу статуи Мадонны и, отдернув занавес, обнаруживает исчезновение статуи, а затем все замечают, что из-под плаща стоящей в стороне сестры Беатрисы виднеется серебряное одеяние Мадонны. Все поражены святотатством. Мадонну в образе Беатрисы по приказу настоятеля уводят в храм для бичевания. Слышались звуки органа. Следовала сцена экстаза. Монахини выбегали со словами: «Чудо! Чудо! Ангелы окружают нас! Цветы нас преследуют! Сестра Беатриса святая! Святая!»

Так каждая оповещала зрительный зал о происходивших чудесах! Но для большинства зрителей истинным чудом было перевоплощение Комиссаржевской, которой в этом помогла ее артистическая вера. Мы, пять сестер-монахинь, благоговейно стоя на коленях, охваченные действительным восторгом, склонились перед преображенной артисткой, как перед истинным явлением святой Мадонны.

Какова же была теперь роль художника Судейкина, если главная цель и забота Мейерхольда заключались в том, чтобы не повторились ошибки «Смерти Тентажиля»?

Скажем с уверенностью, что работа художника была здесь важная и заметная. Мейерхольд сразу почувствовал в Судейкине настоящего театрального художника и при работе в постановке «Сестры Беатрисы» заставил его быть соаккордным с режиссером, что привело фантазию того и другого к полной слитности.

Со своей стороны Судейкин понял, с каким великолепным мастером имеет дело, и постарался получить от него максимум знаний и умения в театральной работе. На молодого художника Мейерхольд имел вообще большое влияние.

Помню, как он говорил однажды в моем присутствии о несовершенстве рисунка у Судейкина. Желая обратить его внимание на этот пробел, Всеволод Эмильевич сказал ему: «Для того, чтобы нарушать рисунок, нужно уметь рисовать. Врубель был первоклассным рисовальщиком и мог варьировать, как угодно, форму. Если он умел передать рисунок точно, то мог и изменять его убедительно». В постановке «Сестры Беатрисы» все было строго и просто. Принцип стилизации оформления оказался не только уместным, но и необходимым для пьесы Метерлинка.

В костюмах доминировал приглушенный голубой тон одежд монахинь, подходивший к теплому, синему, глубокому цвету мантий игуменьи и сестры Беатрисы и к коротким синим безрукавкам сестер. Мне особенно нравилось платье Беатрисы, в котором она после долгих страданий и бедствий в «миру» возвращается в монастырь, чтобы умереть у подножия статуи Мадонны.

До сих пор я не понимаю, отчего так «играло» это платье. Я даже не могу сказать, какого цвета было оно: коричневое или темно-серое, но платье {199} казалось красивым, украшенное каким-то цветным воротником с рисунком из полувыцветшего шнура. Это украшение у ворота придавало нежный оттенок бледному постаревшему лицу Беатрисы. Темный бесцветный тон платья оживлялся синим цветом одежды игуменьи и сестер, окружавших Беатрису. Тут не было ничего случайного — дивная гармония в сочетаниях тонов и линий, в строгой декорации на приближенной к зрительному залу сцене с минимальной глубиной. Рисунка движений, поз или определенных жестов из картин художников раннего Ренессанса Мейерхольд не использовал в постановке «Сестры Беатрисы». Он лишь заимствовал способ выражения старых мастеров. В движениях, группах и костюмах был лишь синтез линий и колорита, встречающихся в примитивах.

Постановку «Сестры Беатрисы» Комиссаржевская считала безукоризненной. Она назвала это создание Мейерхольда «шедевром».

Успех спектакля был огромный и в какой-то степени неожиданный.

Публика, в большинстве неподготовленная к восприятию творческой манеры Метерлинка, выраженной режиссером-новатором, ликовала, приветствуя Комиссаржевскую и Мейерхольда. Судейкин безусловно помог успеху. Он безукоризненно строго и точно провел принцип стилизации в оформлении сцены и в костюмах, проявив свой безупречный вкус. Художник оказался в едином аккорде с Мейерхольдом и композитором Лядовым, написавшим музыку для пьесы «Сестра Беатриса».

К нашему общему сожалению, первый сезон Театра Комиссаржевской (на Офицерской) открылся не «Сестрой Беатрисой» Метерлинка, а «Эддой Габлер» Ибсена. Эта пьеса не имела большого успеха. В самой постановке были допущены некоторые ошибки, которыми воспользовалась враждебная театру пресса, старавшаяся еще до открытия сезона настроить публику против режиссера-новатора. После спектакля был организован ужин, на котором присутствовали друзья нашего театра, художники, поэты, музыканты. Однако настроение было невеселое, а у самой Веры Федоровны даже подавленное. Мы с Катей Мунт были тоже огорчены и сидели молча за столом, далеко от всех.

Почему-то к нам подсел С. Ю. Судейкин, настроенный иначе, и сразу развеял нашу печаль. Между ним и Мунт возник забавный диалог — некий словесный поединок. Она говорила ему, смеясь, дерзости, а Судейкин ловко парировал удары, не принимая их.

И было в этом нечто симпатично-мальчишеское, что редко проявлялось у Сергея Юрьевича. Тогда он держал себя несколько заносчиво, и, например, мне не хотелось заговаривать с ним первой. Мы были знакомы и в общем разговоре, конечно, иногда обменивались мнениями по разным вопросам. Как-то он пытался завести со мной серьезный разговор о Платоне. Помню, во время одной из репетиций мы стояли у стены в коридоре. Судейкин {200} держал в руках книжку и спросил меня, знакома ли я с диалогами Платона. Я была с ними знакома, не по-настоящему, конечно, но все-таки… Мы заговорили осторожно, оба плавая на поверхности, и мне показалось, что мой собеседник держит книжечку в руках, пожалуй, в первый раз и не всю еще прочитал. Однако я заинтересовалась и решила перечитать то, что знала, и еще расширить свои познания в этой области, но когда при случае заговорила об этом с Сергеем Юрьевичем, он попросту уклонился от беседы о Платоне.

Самое забавное у Судейкина было в ту пору проявление мальчишеского задора. Это мы с Катей Мунт, конечно, заметили и иногда поддразнивали нашего «маститого» художника.

Во время постановки «Сестры Беатрисы» он писал декорации в Студии на самом верху здания нашего Театра. Мы поднялись туда однажды. Сергей Юрьевич расхаживал по растянутому на полу холсту, проводя по нему большой кистью, накладывал краски, от времени до времени всматриваясь в то, что делал.

На стенах висели эскизы костюмов монахинь в человеческий рост с едва намеченными чертами лица. Я спросила: «Это наши костюмы? Но что это за безглазые уродины?»

Судейкин, по обыкновению державший в зубах потухшую папиросу, сердито ее прикусывая, дерзко ответил: «Я не виноват, что Вы меня на таких вдохновляете!» Едва удерживаясь от смеха, Катя возмущается: «Какая дерзость! Мы уходим!» Окончательно разозлившись, он резко, по-мальчишески говорит: «Ну и не приходите больше сюда мешать мне работать». «Как?! Вы прогоняете дам!? Фу! Какой стыд!» И мы уходим с видом оскорбленных богинь!

Спустившись с лестницы, смеемся. Впрочем, скоро наш оскорбитель, очевидно, «угрызаемый совестью», уже пытался восстановить мир с веселыми собеседницами и как-нибудь, не извиняясь, заставить их забыть его дерзости. Однажды мы встретились с ним у входа на сцену. Разглядывая, как ни в чем не бывало, мое платье, он серьезно, как-то смешно, деловито сказал: «На Вас красивое платье». Разумеется, я была польщена — платье на мне было скромное, но незаурядное, и — подумать только! — его похвалил Судейкин! Я рассказала об этом Мунт. Она улыбнулась и заметила: «Ну вот, он уж начал подлизываться». Я на это возразила: «Нет, в таких случаях он не лукавит. Это вам не рассуждения о диалогах Платона! Тут все-таки была бы задета честь художника».

Итак, мы не были дружны с Судейкиным. Более того, я знала его мало, но как художник он меня восхищал все больше и больше, и мне очень хотелось проникнуть в мир художника в момент творчества. Я знала, что это трудно, почти невозможно, но все-таки дождалась. На единый миг я увидела творческий облик Судейкина. Это произошло таким образом. Мы совершенно случайно встретились с Сергеем Юрьевичем в Апраксином {201} дворе. Оба мы были дружественно настроены и пошли домой вместе.

Помню, говорили об Эдгаре По. Судейкин даже с увлечением, и было заметно, что Э. По он знал и по-настоящему интересовался его поэзией. Я больше молчала, не желая погружаться в мрачный мир больной фантазии этого поэта. Потому, вероятно, я и не запомнила ни одной мысли, высказанной художником. Зато хорошо запомнила другое. Разговаривая, мы иногда теряли направление и неожиданно вышли на Исаакиевскую площадь. Мой собеседник сразу замолчал. Перед нами была в данный момент ни с чем не сравнимая красота «Исаакия» в инее. Мы приблизились к собору и оказались перед картиной более невероятной, более фантасмагоричной, чем изображение знаменитого Руанского собора кисти французского художника Моне. Исаакиевский собор окружало живое воздушное пространство. Он сам вышел к нам навстречу в бело-серебряном одеянии из-за полупрозрачной завесы. Снежный тюль также покрывал тяжеловесные фигуры ангелов, которые делают храм приземистым. Теперь они стали легкими, призрачными и как бы парили над ним. Я вся ушла в созерцание этой красоты, и возглас Судейкина: «Смотрите!» — оказался запоздавшим. Я оторвала взгляд от видения и посмотрела на художника. Его взор был устремлен на преображенный храм. Мне показалось, что его глаза смотрят и видят красоту явления иначе, чем видит это непрофессионал.

Я уже раньше замечала, что глаза художника Судейкина никогда не сияли, не открывались от восторга широко, всегда были закрыты полуопущенными веками, не позволявшими проникнуть в глубину его взгляда. Это настораживало, но теперь я поняла, увидев необычно изменившееся выражение этих глаз, я поняла, что художник черпал сокровища прекрасного и замыкал в своем воображении, чтобы извлечь их потом в момент творчества.

Прогулка с С. Ю. Судейкиным по улицам Петербурга была первой и последней за время нашего знакомства. Случилось так, что после этого мы виделись очень редко и большей частью издали, но мой интерес к его произведениям возрастал. Как раз весной 1907 года открылась выставка картин «Голубая роза». Под этим названием объединились молодые художники: Арапов, Павел Кузнецов, братья Н. и В. Милиоти, Сапунов, Судейкин, Феофилактов и другие. К группе художников-живописцев следует присоединить близкую им по духу группу актеров во главе с В. Э. Мейерхольдом, поэтов, музыкантов и других деятелей искусства нового направления. «Голубая роза» — это целый период творчества упомянутых художников, когда они не принимали жизнь такой, как она есть, смотрели на все окружающее сквозь призму своей фантазии и творили свой собственный мир.

Эта выставка интересовала меня не только потому, что в ней участвовали {202} мои друзья и товарищи по работе в театре, но и другие живописцы — как, например, Павел Кузнецов. Его колорит хвалили многие знатоки живописи. Должна признаться, что тогда «настойчивая голубизна» этого художника не произвела на меня большого впечатления; стоило мне только обратиться к работам Судейкина, как мое внимание перешло в иной план. Его живопись снова восхитила меня силой воздействия колорита и особым шармом, который делает работы этого художника такими притягательными. Я сказала себе мысленно: «Вот краски, поющие свою лазоревую песнь!» Работы Судейкина всегда отмечены его тонким вкусом, и каждый оформленный им пустяк всегда имеет черты настоящего искусства.

Сергей Юрьевич наряду с декоративными работами любил делать эскизы театральных костюмов и отлично умел объяснить театральным портным, как выполнить костюм по его эскизу. Нравилось художнику также выдумывать новые платья, руководствуясь модами, которым он придавал эффект судейкинской простоты. Это было замечено всеми, когда жена Сергея Юрьевича Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина стала появляться на премьерах балетов в интересных туалетах. Известная в Петербурге портниха А. К. Иванова, интересовавшаяся заказчицами из артистической среды, сказала мне однажды: «На днях у меня была Глебова-Судейкина. Сняла пальто и оказалась в миленьком платьице, которое держалось на английских булавках! Говорят, она одевается по эскизам мужа? Но кто же ей шьет?!»

Я не знала, кто шьет Ольге Афанасьевне. Думаю, что художник просто на фигуре жены сам делает драпировку, накалывая на чехол. Я посоветовала Ивановой не ждать эскиза, а действовать самой: «Вы тоже художница, а Судейкин набросал вам эскиз английскими булавками!»

В 1906 году Ольга Глебова кончила школу Александринского театра и поступила вместе с нами в Театр Комиссаржевской (на Офицерской). Она была хорошенькая, с прекрасным цветом лица и стройной фигурой. Мы встретились с ней на первом собрании труппы, причем сразу обнаружилась вычурность манер Ольги Афанасьевны. Скромная барышня в сером костюме, здороваясь, подавала руку не просто, а выставляла вперед плечо и делала волнообразное движение корпусом. Еще более претенциозно звучала ее речь: было заметно утрированное подражание петербургской манере произношения гласных. Спустя некоторое время у нас стали говорить: «Олечка Глебова подкривливается». Впрочем, говорилось это без злобы, с добродушной улыбкой, потому что сама Олечка никогда никого не высмеивала, никому не завидовала, была приветлива и не была вульгарна. Я вообще не замечала, чтобы она старалась кого-либо очаровывать. Я думаю, что, в конце концов, она просто пыталась найти для себя некую внешнюю форму.

{203} Прирожденный артистизм превратил ее сначала в «манерную» барышню, а в дальнейшем ей помог художник Судейкин, за которого она вышла замуж, став его «креатурой».

В течение некоторого периода, не знаю насколько продолжительного, Ольга Афанасьевна была неотделима от художника Судейкина. Он сделал из нее произведение искусства, исходя из ее индивидуальности. Олечка очень изменилась: ее жеманство как-то преобразилось. «Манерничанье» перешло в некий «маньеризм», который несовместим ни с чем безвкусным. Ольга Афанасьевна очень скоро усвоила манеру выражать свои мысли так, как было свойственно ее кругу людей искусства.

По совету Судейкина она занялась вышиванием и прочими «изящными» искусствами, что пошло ей на пользу. В конце концов она сама стала художницей, создательницей художественных кукол, получивших известность в Париже. Еще до этого в Петербурге она проявила себя как танцовщица. Она с успехом танцевала на сценах артистических подвалов «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». Как раз в этот период в жизни художника Судейкина и его жены произошла перемена. Они отошли друг от друга, все же оставаясь приятелями.

### В «Привале комедиантов»

Насколько я помню, к концу 1915 года подвал «Бродячей собаки» перестал существовать для артистической богемы. Б. К. Пронин (его создатель) и В. А. Лишневская сняли большое подвальное помещение на Марсовом поле и приступили к созданию «Привала комедиантов». С. Ю. Судейкин, который с большим увлечением щедро расписывал подвал «Бродячей собаки», теперь перекочевал на Марсово поле в «Привал комедиантов», где художнику поручили оформление зрительного зала и примыкающей к нему небольшой комнаты.

Так как Б. К. Пронин был моим давнишним товарищем по школе Художественного театра и по работе с В. Э. Мейерхольдом, мы часто виделись с ним у меня и у общих знакомых. А в 1915 году я познакомилась с его женой В. А. Лишневской и посещала их еще в неустроенном, холодном «Привале комедиантов». Однажды встретила там С. Ю. Судейкина в компании О. А. Глебовой, музыканта Лурье и его жены. Все были в зимних пальто.

Сергей Юрьевич внимательно разглядывал потолок, очевидно, что-то проектируя. Я поговорила о чем-то незначительном с Ольгой Афанасьевной и ушла.

Потом Судейкин начал работу, и я уже не заглядывала в его помещение, бывая в «Таверне», где можно было беседовать с друзьями у горящего камина (работы архитектора Фомина). Когда «Привал комедиантов» открылся, работы Судейкина оказались выше всяких похвал. Художник показал мир прекрасного по-новому. Прежде всего чувствовалось, что тут все неспроста. {204} Удивляло нечто несвойственное Судейкину вообще и в то же время явно созданное смелой фантазией этого художника. Перед глазами зрителей предстал удивительный мир, изображенный скупыми глубокими тонами. На черном фоне, тогда неожиданном для плафона, были разбросаны крупные осколки зеркал в цветном обрамлении выпуклой лепки преимущественно бирюзового оттенка. В глубине зала сияла приглушенной позолотой сцена с полуоткрытым посередине занавесом пурпурового цвета. Со ставни закрытого окна грозила своим таинственным обликом черно-белая баутта, похищающая чье-то отражение в зеркале. Из зрительного зала был проход в следующую комнату, которую посетители «Привала комедиантов» называли впоследствии «дьявольской комнатой».

Там на стене все увидели изображение Олечки Глебовой, это была несомненно она, но мне показалось, что она находится во власти каких-то неведомых чар… Может быть, тут сказалось актерское воображение, но эта женщина-кукла на моих глазах все время странно менялась, как бы оживая… К ее плечу, пытаясь поймать ее взгляд, склонился некто с мефистофельским профилем и с рожками. «Напрасно», — подумала я. Мне казалось, что она смотрит куда-то мимо, и, конечно, потому, что она в большей степени чародейка, чем этот обыденный дух Вселенной.

Мне казалось, что золотые волосы «чаровницы» как бы под действием легкого ветерка чуть-чуть колыхались и фигура, изображенная нежными тонами восхитительных красок, порой виделась в некоем мерцании, а потом вдруг становилась ясной. Эту волшебную игру, несомненно, затеяли краски. Тут действовало во всю силу профессиональное мышление живописца, порой изощренное, но всегда рождающее красоту. Близкие друзья «Привала комедиантов» еще раньше, до официального открытия, могли ознакомиться с его оформлением. Я сразу стала сравнивать роспись «иронической» комнаты со зрительным залом, пытаясь уяснить себе, есть ли тут какая-либо связь.

Одно было несомненно: обаятельный динамичный портрет О. А. Глебовой есть последняя дань художника Судейкина ее образу, который он углубил, сделал загадочно значительным. Все это сотворила интуиция живописца. В зрительном зале действовал Судейкин-оформитель, выполнявший театральную работу при помощи иных приемов, но не менее талантливо.

Здесь все было великолепно само по себе. Однако не только это. Художник создал для различных представлений в «Привале» такую художественно обобщенную обстановку, которая их облагораживала и поднимала. Особенно подошло к «Привалу» и запомнилось представление театра марионеток (Слонимской). Что за чудесные актеры-куклы представляли перед нами! Эти куклы-марионетки были выполнены по эскизам Добужинского, {205} а пели за них Зоя Лодий и прекрасный тенор (фамилию его не помню). Чистый волшебный голос певицы удивительно подходил к лирическому облику куклы-героини.

Маленький кавалер, горестно разводя ручками, поднимая свой деревянный меч, пел: «Я хотя не на коне, но как рыцарь умираю… Королева! Ваше имя повторяю!»

А моя мысль невольно обращалась туда, где на стене таинственно мерцал образ О. А. Глебовой. Мне казалось, что к ней и относятся признания в любви изящного кавалера, а не к ангелоподобной куколке-принцессе. Теперь передо мной через много лет при воспоминании о вечере марионеток в «Привале комедиантов» Судейкин и Добужинский встают рядом и даже хочется сказать больше, что я вижу, как Судейкин гостеприимно встречает в своем алмазно-бирюзовом дворце восхитительный кукольный народ, созданный изящной фантазией Добужинского. Сквозь длинный ряд прошедших лет я все еще вижу зеркальные медальоны, как бы отражающие все это сказочное представление, слышу звенящий инструментальный голос Зои Лодий и все еще верю в волшебство красок и изящество форм. Продолжая бывать в «Привале», я думала по временам, что это помещение с его оформлением вообще должно располагать к творчеству. Все созданное здесь Судейкиным определенно указывало на близость художника с искрометной фантазией Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

Этот тонкий и смелый «причудник» всегда был одним из моих любимейших писателей. К тому же я стала догадываться, что он уже проник в «дьявольскую комнату» «Привала». Разве в изменчивый, загадочный облик О. А. Глебовой не вселился уже «небесный образ — адский дух Юлии-Джульетты»? И не сам ли злорадно-дерзкий Доктор Дапертутто изображен там в образе некоего музыканта с мефистофельским профилем? Да, разумеется, это было так…

При оформлении «Привала комедиантов» Судейкин вдохновлялся не только образами старой Венеции. Больше всего на него влиял писатель Гофман, которому было понятно и близко профессиональное мышление живописцев.

Он отлично умел говорить их языком, усиливая этим воздействие своего творчества на всех читателей, близких ему по духу. Художник Судейкин не умел говорить с актерами на языке их профессии, но все, что он выражал средствами живописи, для актеров определенной группы было вполне понятно. В ту пору мы находились в окружении многих художников, которые интересовались молодежью и следили за нашей работой, как, например, К. А. Сомов, но главное влияние на нас оказали молодые художники Сапунов и Судейкин. Они развивали в нас чувство прекрасного. Вместе с ними смотрели мы «в чудесное светлое, как солнце, зеркало озера Урдара» (Гофман, «Принцесса Брамбила»).

# **{****206}** Список иллюстраций

1. Ночной праздник. 1905. Собрание Я. Е. Рубинштейна, Москва

2. Пастораль. 1905. Собрание И. А. Мясниковой, Москва

3. Балетная пастораль. 1906. Частное собрание, Москва

4. Пастораль. 1906. Частное собрание, Киев

5. Гулянье. 1906. Гос. Третьяковская галерея

6. Набросок мизансцены к постановке драмы «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка. 1905. Б., акв. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

7. Эскиз костюма к постановке драмы «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. 1906. Б., акв. ЦГАЛИ

8. Эскиз декорации к постановке драмы «Сестра Беатриса» М. Метерлинка. 1906. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

9. Пастораль. 1906. Б., акв. Гос. Третьяковская галерея

10. Венеция. 1907

11. Саксонские фигурки. 1911. Гос. Русский музей

12. Натюрморт. 1909. Гос. Русский музей

13. Натюрморт. 1911. Гос. Русский музей

14. Цветы и фарфор. Начало 1910‑х годов. Частное собрание, Москва

15. В парке. 1907. Собрание Х. Л. Кагана, Москва

{207} 16. Русская Венера. 1907. К., акв., гуашь, тушь, перо. Гос. Третьяковская галерея

17. Северный поэт. 1909. Собрание Д. Л. Сигалова, Киев

18. Солдатики. 1909. К., акв. Гос. Третьяковская галерея

19. Сцена из постановки пьесы «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу. Фотография

20. Эскиз костюма к постановке пьесы «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу. 1909. Б., гуашь. Ленинградский гос. театральный музей

21. Эскиз костюма к постановке пьесы «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу. 1909. Б., гуашь. Ленинградский гос. театральный музей

22. Влюбленные при луне. Эскиз декорации к постановке пьесы «Весеннее безумие» О. Дымова. 1910. Б., гуашь. Гос. Русский музей

23. Балет. 1910. Гос. Русский музей

24. Портрет О. А. Глебовой-Судейкиной в роли Путаницы из одноименной пьесы Ю. Д. Беляева. 1909 (1910?). К., тушь, пастель. Собрание И. В. Михайловской, Москва

25. Зима. Илл. в книге «Куранты любви» М. А. Кузмина (М., 1910)

26. Пастораль. Конец 1900‑х годов. Б., тушь, перо, акв. Собрание И. М. Эзраха, Ленинград

27. Карусель. 1910. Собрание семьи В. И. Шункова, Москва

28. Занавес постановки оперетты «Забава дев» М. А. Кузмина. Фотография

29. Гарем. Эскиз декорации к постановке оперетты «Забава дев» М. А. Кузмина. 1911. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

30. Эскиз костюма к постановке оперетты «Забава дев» М. А. Кузмина. 1911. Местонахождение неизвестно

31. Эскиз костюма к постановке оперетты «Забава дев» М. А. Кузмина. 1911. Местонахождение неизвестно

32. Эскиз декорации к постановке оперетты «Забава дев» М. А. Кузмина. 1911. Собрание Д. Л. Сигалова, Киев

{208} 33. Эскиз декорации к постановке оперетты «Забава дев» М. А. Кузмина. 1911. Гос. музей русского искусства, Киев

34. Эскиз декорации к постановке пьесы «Изнанка жизни» Х. Бенавенте. 1912. Гос. картинная галерея Армении, Ереван

35. Эскиз костюма к постановке пьесы «Изнанка жизни» Х. Бенавенте. 1912. К., кар., гуашь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

36. Сцена из постановки пьесы «Изнанка жизни» Х. Бенавенте. Фотография

37. Восточная сказка. Начало 1910‑х годов. Темпера. Частное собрание, Москва

38. Эскиз декорации к балету «Лебединое озеро» П. И. Чайковского. 1915. Гос. Русский музей

39. Эскиз занавеса к постановке балета «Трагедия Саломеи» Ф. Шмидта. 1913. Собрание Е. Р. Ратнера, Ленинград

40. Эскиз декорации к постановке балета «Жизель» А.‑Ш. Адана. 1915. Гос. Русский музей

41. Эскиз декорации к постановке балета «Жизель» А.‑Ш. Адана. 1915. Собрание Д. Л. Сигалова, Киев

42. Эскиз декорации к постановке балета «Андалузиана» («Соус из томатов») на музыку Ж. Бизе. 1915. Собрание В. Я. Кунина, Ленинград

43. Мифологическая сцена. 1910‑е годы. Собрание И. Д. Афанасьева, Ленинград

44. В кафе. Начало 1910‑х годов. Темпера. Собрание В. М. Исаевой, Москва

45. Коломбина и Полишинель. Эскиз занавеса для Дома интермедий. Фрагмент. 1910. К., гуашь, золото. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

46. Эскиз грима сатира. Начало 1910‑х годов. К., кар., акв., бронза. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

47. Эскиз костюма игуменьи к постановке пьесы «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского. 1910. Б., кар., гуашь, тушь, бронза. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

{209} 48. Эскиз костюма кровавого рыцаря к постановке пьесы «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского. 1910. Б., кар., гуашь, тушь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

49. Эскиз костюма Хуаниты к постановке пьесы «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского. 1910. Б., кар., гуашь, тушь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

50. Эскиз костюмов придворных к постановке пьесы «Обращенный принц» Е. А. Зноско-Боровского. 1910. Б., кар., гуашь, белила, тушь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

51. Русские в Париже. Рисунок для «Бродячей собаки». 1912. Б., акв., тушь. Собрание Н. Н. и К. Б. Окуневых, Ленинград

52. Лубок из серии «Масленичные герои». Середина 1910‑х годов. Б., акв. Гос. Русский музей

53. Лубок из серии «Масленичные герои». Середина 1910‑х годов. Б., акв. Гос. Русский музей

54. Лубок из серии «Масленичные герои». Середина 1910‑х годов. Б., акв. Гос. Русский музей

55. Лубок из серии «Масленичные герои». Середина 1910‑х годов. Б., акв. Гос. Русский музей

56. Масленичное гулянье. 1910‑е годы. Б., акв. Частное собрание, Ленинград

57. Петрушка. 1915. Собрание В. Я. Андреева, Москва

58. Кукольный театр. 1915. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

59. Панно на тему венецианского театра. 1915. Собрание З. С. Котляровой, Ленинград

60. Арлекинада. 1915. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

61. Эскиз декорации к постановке оперетты «Беглая» Н. Н. Евреинова и Л. Н. Урванцева. 1913. Гос. художественный музей БССР, Минск

62. Эскиз костюма Дормочки к постановке оперетты «Беглая» Н. Н. Евреинова и Л. Н. Урванцева. 1913. Б., акв., белила. Собрание Н. С. Аржанникова, Москва

63. Эскиз костюма Бижу к постановке оперетты «Беглая» Н. Н. Евреинова и Л. Н. Урванцева. 1913. Местонахождение неизвестно

64. Эскиз афиши к постановке комедии «Проказы вертопрашки» Ю. Э. Озаровского. 1915. К., темпера, цв. кар. Собрание И. Л. Кнунянца, Москва

{210} 65. Эскиз декорации к постановке комедии «Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше. 1915. К., гуашь. Собрание А. Я. Абрамяна, Москва

66. Спальня графини. Эскиз декорации к постановке комедии «Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше. 1915. К., гуашь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

67. Эскиз костюмов к постановке комедии «Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше. 1915. К., гуашь. Собрание Д. Л. Сигалова, Киев

68. Эскиз декорации к постановке комедии «Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше. 1915. Собрание И. В. Михайловской, Москва

69. Эскиз костюмов Сюзанны и Фигаро к постановке комедии «Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше. 1915. В., акв. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

70. Кабачок. Эскиз декорации к постановке оперы «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. 1915. К., акв., гуашь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

71. У Олимпии. Эскиз декорации к постановке оперы «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. 1915. К., акв., гуашь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

72. Эскиз костюмов к постановке оперы «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. 1915. Б., акв., гуашь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

73. Эскиз костюмов к постановке оперы «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха. 1915. Б., акв., гуашь. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

74. Декоративное панно для «Привала комедиантов». 1915. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

75. Декоративное панно для «Привала комедиантов». 1915. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

76. Эскиз декорации и мизансцены к неизвестной постановке. Гос. музей русского искусства, Киев

77. Эскиз костюмов к постановке водевиля «Фантазия» Козьмы Пруткова. 1917. Б., акв. Собрание Е. А. Гунста, Москва

78. Натюрморт. Начало 1910‑х годов. Собрание Н. С. Аржанникова, Москва

79. Парк. 1915. Гос. Русский музей

{211} 80. Парк. 1915. Гос. Русский музей

81. Портрет В. А. Судейкиной. 1917. Частное собрание, Москва

82. Портрет С. П. Тюнина. Середина 1910‑х годов. Собрание семьи И. Д. Афанасьева, Ленинград

83. Летний пейзаж. 1916. Гос. Третьяковская галерея

84. Морская идиллия. Середина 1910‑х годов. Собрание семьи И. Д. Афанасьева, Ленинград

85. В Михайловском парке. 1915. Астраханская гос. картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

86. Сельский Эрмитаж. 1914. Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина

87. Алые паруса. Середина 1910‑х годов. Собрание семьи И. Д. Афанасьева, Ленинград

88. Плакат-лубок «Слетайтесь, вольные птахи…». 1917. Б., акв., гуашь, тушь. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина

89. Портрет Я. Л. Израилевича. Собрание Н. Н. и К. Б. Окуневых, Ленинград

90. Дон-Жуан. 1919. Собрание В. В. Новожилова, Ленинград

91. Московские невесты. 1921. Люксембургский музей, Париж

92. Афиша для представлений театра «Летучая мышь». 1920 – 1922

93. Кукольный театр. Начало 1920‑х годов. Б., гуашь. Собрание Н. Н. и К. Б. Окуневых, Ленинград

94. Декоративное панно для «Подвала падших ангелов». 1923. Местонахождение неизвестно

95. Сцена из постановки пьесы «Самое главное» Н. Н. Евреинова. Фотография

96. Эскиз занавеса к постановке балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. 1924. Местонахождение неизвестно

97. Волшебник. Эскиз мизансцены к постановке балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. 1924. Местонахождение неизвестно

98. Комната волшебника. Эскиз декорации к постановке балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. 1924. Местонахождение неизвестно

99. Эскиз костюма к постановке балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. 1924. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

{212} 100. Эскиз костюма к постановке балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. 1924. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

101. Эскиз костюма к постановке балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. 1924. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

102. Эскиз костюма к постановке балета «Петрушка» И. Ф. Стравинского. 1924. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

103. Эскиз занавеса к постановке оперы «Соловей» И. Ф. Стравинского. 1925. Местонахождение неизвестно

104. Эскиз костюма к постановке оперы «Соловей» И. Ф. Стравинского. 1925. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

105. Эскиз костюма к постановке оперы «Соловей» И. Ф. Стравинского. 1925. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

106. Эскиз маски к постановке оперы «Соловей» И. Ф. Стравинского. 1925. Б., гуашь. Частное собрание, Нью-Йорк

107. Занавес постановки оперы «Волшебная флейта» В.‑А. Моцарта. Фотография

108. Эскиз костюма к постановке оперы «Волшебная флейта» В.‑А. Моцарта. 1926. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

109. Эскиз костюма к постановке оперы «Волшебная флейта» В.‑А. Моцарта. 1926. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

110. Эскиз костюма к постановке оперы «Волшебная флейта» В.‑А. Моцарта. 1926. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

111. Эскиз костюма к постановке оперы «Волшебная флейта» В.‑А. Моцарта. 1926. Б., гуашь. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

112. Панно по мотивам оперы «Весна священная» И. Ф. Стравинского. 1928. Собрание семьи Стейнвей, США

113. Эскиз декорации к постановке балета-оперы «Свадебка» И. Ф. Стравинского. 1929. Собрание Н. Д. Лобанова, Нью-Йорк

114. Рабочая песнь. Конец 1920‑х годов. Б., гуашь. Собрание Г. Рябова, Нью-Йорк

{213} 115. Эскиз костюма к постановке «Рождественские колокола» по Ч. Диккенсу. 1937. Б., гуашь. Из собрания С. А. Болана, Нью-Йорк

116. Эскиз костюма к постановке «Рождественские колокола» по Ч. Диккенсу. 1937. Б., гуашь. Из собрания С. А. Болана, Нью-Йорк

117. Эскиз костюма к постановке «Рождественские колокола» по Ч. Диккенсу. 1937. Б., гуашь. Из собрания С. А. Болана, Нью-Йорк

118. Эскиз костюма к постановке «Рождественские колокола» по Ч. Диккенсу. 1937. Б., гуашь. Из собрания С. А. Болана, Нью-Йорк

119. Американская панорама. Частное собрание, США

120. Моя жизнь. Частное собрание, Нью-Йорк

# **{****171}** Примечания

#### Годы учения. Первые картины

1. См. «Личное дело Судейкина» (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 1, ед. хр. 1494). [↑](#endnote-ref-2)
2. О поездке на Кавказ см. в «Личном деле Судейкина» (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 1, ед. хр. 1494, л. 30) свидетельство врача от февраля 1900 г. о нервном истощении Судейкина и необходимости пребывания на Юге. Прошение Судейкина о предоставлении отсрочки в сдаче экзаменов от 20 августа 1904 г. также говорит о длительном перерыве в занятиях, который мог быть связан с поездкой в Италию и на Кавказ. См. также отрывок автобиографии художника под названием «От ярких краток к бледным. От быта к отвлеченности». Вот строки из него, относящиеся к 1901 и 1904 гг.: «Первая поездка в Италию. Импрессионизм и реализм в пейзаже. Путешествие на Кавказ. Композиционные ночные пейзажи» (см. в деле «Материалы, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над статьей “Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре”». — ЦГАЛИ, ф. Н. Н. Евреинова № 982, оп. 1, ед. хр. 303, л. 14). [↑](#endnote-ref-3)
3. *Там же*. [↑](#endnote-ref-4)
4. 4 октября 1902 г. Совет преподавателей Московского Училища живописи, ваяния и зодчества вынес постановление: «… 11) Поступки учащихся. Вольного посетителя Судейкина и ученика Ларионова лишить права посещения классов до весны 1903 года. Судейкину разрешить в конце настоящего года сдавать научные экзамены… Предупредить Судейкина и Ларионова, что они будут исключены из Училища без вторичного обсуждения их проступка на Совете преподавателей, если вопреки атому постановлению будут посещать училище».

Совет преподавателей в составе: А. Е. Архипова, В. А. Серова, Л. О. Пастернака, К. А. Коровина, А. С. Степанова, А. М. Васнецова, Н. А. Касаткина, С. Д. Милорадовича, А. М. Корина, К. Н. Горского, Н. А. Клодта, С. В. Иванова, В. Н. Бакшеева, С. М. Волнухина, К. М. Быковского, Л. О. Васильева, А. Ф. Мейснера, С. И. Иванова, Л. М. Браиловского, Н. С. Курдюкова, Н. Ф. Груинера, М. А. Иванцова, Н. Н. Смирнова, С. В. Чефранова, В. Е. Гиацинтова и С. Ф. Ионова (см. ЦГАЛИ, ф. Московского Училища живописи № 680, оп. 3, ед. хр. 56. л. 12).

В другом документе Судейкину дополнительно сообщается, что он лишается права в течение 1902/03 учебного года выставлять эскизы, участвовать в устраиваемых учащимися концертах, спектаклях, посещать ученическую столовую и другие помещения Училища, то есть проявляются особые заботы об его изоляции. См. «Личное дело Судейкина» (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 1, ед. хр. 1494, лл. 10, 31). [↑](#endnote-ref-5)
5. См. отрывок автобиографии «От ярких красок к бледным. От быта к отвлеченности» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303, л. 14), а также в «Личном деле Судейкина» его заявление в Совет преподавателей: «В Совет преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества от ученика Сергея Судейкина.

8‑го сентября мною были поданы эскизы, которые повлекли за собой в высшей степени печальные для меня последствия, выразившиеся в неудовольствии Совета. Позвольте {172} мне в данном письме приложить все старания для выяснения этого печального недоразумения. Прежде всего я должен привести те обстоятельства, которые смягчают мою несомненную вину. Во-первых и главным образом укажу на ту непомерную в количественном отношении работу, которой я завалил себя в последнее время и которая настолько притупила мое самокритическое чутье, столь необходимое художнику, что я не сумел с достаточной строгостью отнестись к трактовке случайно промелькнувших мыслей и образов. Замечу, однако, что если бы получил какое бы то ни было официальное предупреждение, то, конечно, никоим образом не выставил бы названных эскизов. Совету известно мое серьезное отношение к искусству, отношение, которое воспрепятствовало бы мне преследовать в моих эскизах какие бы то ни было цели, кроме цели искусства. И если случайность увлекла меня в сторону отрицательных направлений, то пусть настоящее письмо разъяснит, насколько мне дорого и важно сохранить хорошее отношение ко мне моих руководителей и связь с учреждением, которому я обязан своим художественным образованием. Надеюсь, что Совет не откажется поверить моей искренности, которую я сумею доказать моим дальнейшим отношением к дорогому мне делу.

Ученик фигурного класса Сергей Судейкин» (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 2, ед. хр. 1494, л. 19). [↑](#endnote-ref-6)
6. См., например, в протоколах заседаний преподавателей за 1899 – 1902 гг. постановление: «… При обсуждении вопроса о том, к какой категории должен быть отнесен эскиз уч. Сизова “Ландшафт, имитация старины” (с натуры у Симонова монастыря), преподаватель Н. А. Касаткин остался при особом мнении. Считая основным положением школы — искреннее изучение натуры и наблюдение действительности вне всяких имитаций, Н. А. Касаткин признавал необходимым, не лишая Сизова права экзамена этюда и рисунка, названный эскиз не экзаменовать», так как «такие имитации в программу художественной школы входить не могут» (ЦГАЛИ, ф. 680, оп. 3, ед. хр. 50, л. 6). [↑](#endnote-ref-7)
7. См.: *Морис Метерлинк*, Смерть Тентажиля, М., 1903. [↑](#endnote-ref-8)
8. См. каталог «“Алая роза”. Выставка картин (Саратов, разрешено начальством 4 апреля 1904 г.). Участники: Александрова Е. В., Арапов А. А., Б.‑Мусатов В. Э., Врубель М. А., Волгин М. В., Кнабе И. А., Кузнецов П. В., Нордосский Н. Н., Половинкин В. П., Потехина Е. С, Симпол С. Д., Судейкин С. Ю., Сарьян М. С, Сапунов Н. Н., Уткин П. С, Фельден К. Л., Феофилактов Н. П., “Абрамцево”. Майолики, скульптура». См. также: *С. Гри‑н*, Фельетон. С выставки картин «Алая роза». — «Саратовский листок», 1904, 11 мая. [↑](#endnote-ref-9)
9. См. ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303, л. 14, а также: *С. Судейкин*, Две встречи с Врубелем. — «Новоселье» [Нью-Йорк], 1945, № 19.

#### Первые опыты театрально-декорационной живописи. «Смерть Тентажиля» в Театре-студии на Поварской и «Сестра Беатриса» в Театре В. Ф. Комиссаржевской

 [↑](#endnote-ref-10)
10. См.: *Н. Н. Евреинов*, Творческий путь Судейкина как живописца в театре (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, л. 10); *Судейкин*, «От ярких красок к бледным. От быта к отвлеченности» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303, л. 14). Статья Евреинова, так же как материалы, собранные им в связи с работой над этой статьей, послужила мне важным подспорьем в работе над книгой. [↑](#endnote-ref-11)
11. Из личной беседы автора с П. В. Кузнецовым, состоявшейся в 1965 г. [↑](#endnote-ref-12)
12. См.: *Н. Н. Евреинов*, Творческий путь Судейкина как живописца в театре (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303). [↑](#endnote-ref-13)
13. {173} Интересен в этом же смысле проект соглашения художников театра, сочиненный Ульяновым. В этом проекте Ульянов писал: «Театр-студия является по преимуществу театром исканий новых сценических форм, предоставляя широкий простор индивидуальности каждого художника. Уделяя в своем репертуаре наибольшее место *произведениям отвлеченного художественного направления, выражающим стиль в широком смысле* (подчеркнуто нами. — *Д. К*.), театр имеет в виду художников живописи и сцены».

Здесь же Ульянов замечал, что «театр имеет в виду художников, которые, не имея возможности высказаться путем обычных выставок, стремятся к искусству, объединяющему живопись со сценой». На этих художников возлагалась также обязанность «придать театральному помещению, его внутреннему убранству наиболее художественный вид». Проектировалось устройство выставок и объявлялось о приеме эскизов постановок, костюмов, панно, старинных вещей и всего того, «что может дать художество интерьеру» (проект). [1905] (Рукописный отдел Музея МХАТ, ф. К. С. Станиславского. Н. П. Ульянов «Соглашение художников “Театра-студии”»). [↑](#endnote-ref-14)
14. *Там же*. [↑](#endnote-ref-15)
15. «Вступительное слово перед премьерой “Смерти Тентажиля” в Тифлисе 19 марта 1906 г.» — *В. Э. Мейерхольд*, Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. I, 1891 – 1917, М., 1968, стр. 95. [↑](#endnote-ref-16)
16. Цит. по статье «Учение Метерлинка». О пьесах «Принцесса Мален», «Слепые», «Тентажиль». — «Библиотека театра и искусства», СПб., 1902, № 41, вып. 7 – 8, стр. 181 – 185. [↑](#endnote-ref-17)
17. Характеризуя дух постановки композитору И. А. Сацу, создававшему для нее музыку, В. Э. Мейерхольд писал: «… спектакль Метерлинка — нежная мистерия, еле слышная гармония голосов, хор тихих слез, сдавленных рыданий и трепет надежд. Простота, уносящаяся от земли в мир грез. Гармония, возвещающая покой.

Наши движения будут напоминать барельефы средневековья самого резкого, самого уродливого рисунка.

Надо добиться, чтобы публика чувствовала запах ладана и орган» (письмо В. Э. Мейерхольда И. А. Сацу [июнь 1905 г.]. — Музей МХАТ, ф. И. А. Саца № 7528).

Для ощущения самой атмосферы работы над постановкой «Смерти Тентажиля» может быть интересно также письмо Саца Б. К. Пронину, написанное в период работы над созданием музыки к драме:

«И напоследок устал… 12 суток, милый Боря, день и ночь проводил я в “искании” тона для Метерлинка… И, боюсь сглазить, кажется нашел… Ты спрашиваешь, что нашел? Но на это можно ответить только аккордами. Ты услышишь аккорды тихие, несколько странно расположенные, тревожные, с дискантами, которые робко прижались друг к другу, притаились на секунду, идут параллельно и тем только больше говорят о безграничности отчаяния, о тщетности усилий, о невозможности слияния в унисон, и угрюмые басы, которые…» (Рукописный отдел Музея МХАТ, Архив театра «Студия». Письма и документы, лл. 16 – 19). [↑](#endnote-ref-18)
18. См. письмо К. С. Станиславского С. А. Попову [1905 г.] (Музей МХАТ, № 4164). [↑](#endnote-ref-19)
19. См.: *С. Маковский*, С. Ю. Судейкин. — «Аполлон», 1911, № 8, стр. 5 – 12. [↑](#endnote-ref-20)
20. См. письмо А. А. Арапову от 13 октября 1906 г. (ЦГАЛИ, ф. А. А. Арапова № 2350, оп. 1, ед. хр. 173, л. 12). [↑](#endnote-ref-21)
21. Анализируя постановку, Мейерхольд заключал: «… когда упомянутая пьеса репетировалась без декораций, то она производила более сильное впечатление… В период работы {174} над “Смертью Тентажиля” мне казалось, что произошло это от того, что декорации, написанные […] были чрезмерно воздушны, имели в себе глубину, имели и туман. Они были почти натуралистичны… Решено было дать другие декорации: искусственные декорации заменить декоративным панно, простым (гобелен)» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 192).

См. также воспоминания В. П. Веригиной: «Прекрасные сами по себе и в высшей степени подходившие к пьесе декорации все же не помогали выявиться рисунку сценического движения. Пока пьеса репетировалась на фоне простого холста, она производила сильное впечатление, потому что рисунок жестов ярко очерчивался, а когда актеры оказались на фоне декораций, она проиграла. В постановке сыграла печальную роль неопытность молодых художников. Судейкин не учел освещения. В его чудесном зелено-голубом тоне, при освещении, которое изменяло цвета, тонули и расплывались фигуры действующих лиц, волосы и лица принимали неожиданные оттенки» (сб. «О Станиславском», М., 1948, стр. 359 – 360).

Об этой постановке см. также в приложениях: [*В. П. Веригина*, Воспоминания о художнике С. Ю. Судейкине](#_Toc371596907). [↑](#endnote-ref-22)
22. О начале работы Судейкина в Театре В. Ф. Комиссаржевской см. его письмо Арапову:

«Вот уже я около недели в Питере. Веду жизнь странствующего артиста. После устройства Парижской выставки попадаю в театральную жизнь. Мне поручена постановка в Новом Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской постановка Метерлинка “Сестра Беатриса”. (Конечно Метерлинка) (?).

Скажу тебе откровенно, что самолюбие мое весьма задето…

… Постановок у меня пока предвидится 2 “Сестра Беатриса” и “Claitre”. Произведения оригинальные и фантастические хотя… Ну и это отлично, совершенно не желаю разбираться в недостатках вещей, которые мне все равно необходимо писать. Театр Комиссаржевской — это театр “исканий” (он еще не открывался) (вроде “Студии”). Желаю ему конечно большого успеха. Работать буду энергично, вообще с театром я освоился. Масса старых знакомых артистов. Режиссер Мейерхольд (мой большой поклонник).

Очень рад, что в театре работает Николай Сапу[нов], мы с ним очень дружим и поссориться не можем, т. к. он ставит более реальные пьесы, напр., Ибсена “Эдда Габлер” и в этом роде. Я приглашен для самого фантастического, а откровенно говоря сейчас этот стиль мало чувствую и предпочел бы оперу самую помпезную — ну да всегда хорошо то, чего у нас нет…» (ЦГАЛИ, ф. А. А. Арапова № 2350, оп. 1, ед. хр. 173, лл. 22 – 24). [↑](#endnote-ref-23)
23. Несколько лет спустя, в 1909 г., обращаясь к оформлению «Принцессы Мален» для Малого театра А. С. Сувориной (постановка не была осуществлена), Судейкин, как и раньше, станет основывать решение на зелено-синей гамме (эскизы в Гос. театральном музее им. А. А. Бахрушина и Ленинградском гос. театральном музее). [↑](#endnote-ref-24)
24. *А. Блок*, Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. V, М.‑Л., 1962, стр. 98. См. также в приложении: [*В. П. Веригина*, Воспоминания о художнике С. Ю. Судейкине](#_Toc371596907). [↑](#endnote-ref-25)
25. «Я знаю от М. А. Кузмина, что уже начались считки “Балаганчика” Блока и что музыку поручено писать М. А. Кузмину. Желание Кузмина и мое было совпасть в какой-нибудь постановке, что не раз высказывал Вам еще по поводу “Сестры Беатрисы”. Я думаю, что постановка могла бы быть изумительной при взаимном понимании музыканта, режиссера и художника. Михаил Алексеевич высказывал мне прямо, что желал бы писать музыку к моим декорациям. По сообщению Кузмина знаю, что и А. Блок этого желает. Жду Вашего {175} ответа. Искренне уважающий Сергей Судейкин» (см. письмо Судейкина Мейерхольду. — ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2102).

#### Первые выставки

 [↑](#endnote-ref-26)
26. См. письмо Судейкина Арапову из Парижа (ЦГАЛИ, ф. 2350, оп. 1, ед. хр. 173, л. 13). [↑](#endnote-ref-27)
27. *Там же*, л. 12.

В связи с устройством Парижского салона см. также письмо Судейкина Арапову от 19 августа [1906 г.]. (ЦГАЛИ, ф. 2350, оп. 1, ед. хр. 173, лл. 28 – 29).

«Мой добрый друг Анатолий, спешу тебя уведомить относительно осеннего парижского салона. Самый поздний срок посылки картин 29 августа. К этому времени картины должны быть в рамах. Время остается очень мало. Я посылаю четыре небольшие вещи, которые уже кончены.

Все подробности относительно салона я узнаю от Ник. Милиоти, т. к. мы посылаем наши работы вместе. Очень советую тебе послать хотя бы одну вещь, это может иметь значение для тебя. Вообще посылка в Париж довольно хлопотлива и об этом надо поговорить в Москве.

— Посылай хотя бы что-нибудь из старых работ.

*Не бросай мысли о Париже*.

Приезжай в Москву с картиной, которую думаешь послать (советую небольшого размера, т. к. пересылка довольно дорога).

Приезжай теперь же, т. к. потом опоздаешь послать…»

И в другом письме:

«Во-первых, есть еще время кончить многие вещи, начатые тобой, так как до сентября С. П. не уезжает в Париж, поэтому привози все что у тебя кончено. Жду тебя на этих днях с конченными вещами, хотя бы двумя или тремя *обязательно*…

Я еду в Париж.

Работа подвигается.

Сергеем Павловичем взяты и увезены следующие произведения моей кисти:

1) Экзотические птицы.

2) Фейерверк.

3) Четыре этюда цветов

3 пастели и 1 маслян. новый.

4) и три капричио на [дощечках].

5) Почти кончил сбор цветов (кот. тоже пойдет).

Теперь работаю над новыми вещами» (ЦГАЛИ, ф. 2350, оп. 1, ед. хр. 173, л. 2). [↑](#endnote-ref-28)
28. «Теперь меня очень интересует вопрос об устройстве самостоятельной выставки молодых (?) артистов (!?), нет, я говорю совершенно серьезно, что теперь и логический ход истории искусства показывает нам, что мы должны высказаться на полотнах в звуках, красках и [звездах]… Серьезно говоря, перед русской ретроспективной выставкой необходимость новых художников — существенная необходимость. Я очень бы хотел, чтобы ты, познакомился с Василием Дм. Милиоти и поговорил с ним об этом. Я думаю, что Вы очень сойдетесь во взглядах», — пишет Судейкин Арапову из Парижа (ЦГАЛИ, ф. 2350, оп. 1, ед. хр. 173, л. 14 об.). [↑](#endnote-ref-29)
29. Судя по фотографии экспозиции выставки («Золотое руно», 1907, № 5, стр. 23), именно это панно, называемое на выставке 1906 г. в Париже «Павлины», экспонировалось здесь под названием «Птицы».

#### Натюрморты. Борьба тенденций

 [↑](#endnote-ref-30)
30. См. «Личное дело Судейкина» в архиве Академии художеств (ЦГИАЛ, ф. Академии художеств № 789, оп. 13, ед. хр. 157), а также письмо Судейкина С. К. Маковскому:

«… (академические классы) я их окончил в Моск. училище живописи имею две сер. медали за рисунок и живопись. Имею звание свободного художника живописи. Работал в *академических* мастерских» (ГПБ, ф. П. Л. Вакселя № 124, ед. хр. 4202). [↑](#endnote-ref-31)
31. {176} Несколько писем Судейкина к Александру Бенуа подтверждают, с каким уважением и трепетом он к нему в то время относился. От 12 июня 1909 г.: «Мне очень хотелось бы Вас видеть… Я решаюсь просить Вас сообщить мне где и когда могу Вас увидать в ближайшую среду…»

От 19 июля 1909 г.: «Глубокоуважаемый Александр Николаевич. Меня очень обрадовало получить Ваше внимательное письмо. Я мог бы воспользоваться Вашим любезным приглашением и приехать в ближайший вторник в Ораниенбаум. Провести некоторое время в Вашем обществе я давно очень хотел, но не решался нарушить Ваш рабочий день. Если во вторник почему-либо Вам неудобно, я очень просил бы мне сообщить, тогда я жду Вас в среду с утра. Ваше же молчание сочту за то, что Вы не заняты и мой приезд не помешает». От 13 августа 1909 г.: «Мне хочется еще раз выразить Вам благодарность за посещение театра и осмотр декораций. Ваш неожиданный приезд в театр мне кажется разрушил некоторые интриги, направленные против меня и благодаря Вашему сочувственному отношению я могу спокойнее приняться вновь за работу. Очень жаль, что мне пришлось показать декорации при таких невозможных условиях света и не вполне законченные. Глубоко ценя Ваше мнение, я льщу себя надеждой, что Вы не оставите меня своим вниманием…»

И в другом письме [б/д]: «Не могу не выразить Вам, что я очарован Вашими иллюстрациями к “Пиковой даме”…» (Рукописный отдел ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1593). [↑](#endnote-ref-32)
32. См. Альбом документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. С. Ю. Судейкина № 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 512, автобиография художника, автограф). [↑](#endnote-ref-33)
33. Письмо от Комитета Союза русских художников. — Альбом документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. С. Ю. Судейкина № 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 55).

#### Примитивистские тенденции. «Северный поэт», «Русская Венера» и проблема идеала

 [↑](#endnote-ref-34)
34. См. письмо Судейкина А. А. Арапову (ЦГАЛИ, ф. 2350, оп. 1, ед. хр. 173, л. 23). [↑](#endnote-ref-35)
35. См. письмо К. А. Сомову в связи с работой над постановкой пьесы М. А. Кузмина «Венецианские безумцы» в доме Носовых в Москве: «Вы наверно знаете, дорогой Константин Андреевич, что мне было приятно получить работу именно через Вас, с какой любовью я сделал бы ее…

Мне так хотелось сделать работу, которая может Вам могла бы понравиться. Я уверен, что Вы знаете как люблю я Ваше несравненное искусство и как высоко ценю Ваше мнение…» (ЦГАЛИ, ф. К. А. Сомова № 869, оп. 1, ед. хр. 68). [↑](#endnote-ref-36)
36. См., например, шуточный изожурнал, созданный им совместно с С. М. Городецким и М. В. Бабенчиковым (ЦГАЛИ, ф. С. М. Городецкого № 2094, оп. 1, ед. хр. 578); факты, касающиеся отношений с В. В. Каменским, далее в тексте.

#### В Новом драматическом театре. «Цезарь и Клеопатра», «Весеннее безумие»

 [↑](#endnote-ref-37)
37. См.: *В. Э. Мейерхольд*, «Цезарь и Клеопатра». — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 79 – 80. [↑](#endnote-ref-38)
38. См.: *М. А. Кузмин*, «Цезарь и Клеопатра». — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 78 – 79. [↑](#endnote-ref-39)
39. *Там же*. [↑](#endnote-ref-40)
40. {177} «Мейнингенские крики толпы и за кулисами и на сцене (Станиславский), просцениум стиснут “условными” строенными порталами, не убирающимися в течение всего спектакля (Фукс), барельефный метод расположения фигур в первой картине (Мейерхольд), голые рабыни в туфельках на венских каблуках и арфа из “Саломеи” (Евреинов). Мы присутствовали при зарождении нового типа режиссера — режиссера-компилятора…» (*В. Э. Мейерхольд*, «Цезарь и Клеопатра». — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 79 – 80). [↑](#endnote-ref-41)
41. См. оформление в фотографиях сцен спектакля. — Альбом документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. С. Ю. Судейкина № 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 413, 417, 419). [↑](#endnote-ref-42)
42. Этот стиль «варварской экзотики» олицетворяли, как явствует из той же рецензии Кузмина, «бессмысленный хохот голубых солдат, визги женщин, появление Фтататиды и дикая пугающая музыка, небывалое судейкинское небо и яркие сапуновские паруса…» («Аполлон», 1910, № 4, стр. 79). [↑](#endnote-ref-43)
43. См.: *М. А. Кузмин*, «Цезарь и Клеопатра». — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 78 – 79. [↑](#endnote-ref-44)
44. *В. Э. Мейерхольд*, «Цезарь и Клеопатра». — «Аполлон», 1910, № 4, стр. 79 – 80. [↑](#endnote-ref-45)
45. См.: *Сергей Ауслендер*, Петербургские театры. Новый Драматический. — «Русская художественная летопись», 1911, № 1, стр. 6. [↑](#endnote-ref-46)
46. Интересна в связи с этим рецензия на пьесу А. Р. Кугеля, который пишет: «В Дымове есть несомненно что-то свое. Азов верно подметил, что Дымов молится богине Гримасе. Но я скажу, что Гримаса как проявление безудержного скептицизма и иронии, довлеющей себе именно и составляет самую оригинальную черту дарования О. Дымова…». «Его гримасы злы, беспощадны и характерны», — отмечал далее Кугель. Он видел достоинство Дымова-прозаика в том, что тот «сплошь и рядом дает безрадостные и тяжелые, но крайне интересные, подчас очень тонкие черточки наблюдения и анализа». И противопоставлял гримасничающего Дымова-нигилиста Дымову-лирику, который якобы тщетно «старается… разжалобить, внушить… чувства добрые». «… Если угодно, я верю искренности его гримасы, но я не верю искренности его искренности. Г. Дымов совершенно лишен морального чувства, и его теплота, его гуманность звучат для моего уха фальшью. Г. Дымов — холоден. Он обращается к лирике, как мы обращаемся к шубе — чтобы согреть себя, но как шуба не является частью нашего тела, так лирическое одушевление, стремление к добру не составляет части его темперамента. В этом отношении писательская индивидуальность Дымова является совершенно законным чадом нашей эпохи “переоценки ценностей”, аморальности и безверия… я всегда останавливался… на… его равнодушии к добру и злу» (*А. Кугель*, Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1910, № 48, стр. 927 – 930). Один из рецензентов спектакля отмечал с глубоким осуждением, что «серьезные драматические места балансировали на той грани, где серьезное и драматическое становится чистой юмористикой. В театре смеялись в тех местах, которыми автор хотел растрогать» (*А. И.*, «Весеннее безумие». (По телефону из Петербурга). — «Русское слово», 1910, 9 ноября, стр. 5). [↑](#endnote-ref-47)
47. См. письмо Осипа Дымова Н. Н. Евреинову с описанием оформления постановки по собственным воспоминаниям:

«Вся пьеса была поставлена в виде ряда картин, т. е. каждая сценическая картина была взята декорационно как картина живописи. Если не ошибаюсь, пол был поднят, была установлена (несменяемая) рама и в эту раму входили исполненные Судейкиным декорации. Глубина сцены была незначительна, чтобы приблизить {178} возможно спектакль к впечатлению живописи.

Все действие пьесы разыгрывается в провинциальном русском городе (где не мощены улицы). Следов[ательно] декорации были — стилизация (впрочем — не сильная) русской бытовой (бывшей) слегка идеализированной провинции.

1‑я картина. Открытое место, лилово-серый обшарпанный забор, скамья без спинки. Неподалеку будка-цилиндр, на которую наклеивают афиши. Предвесеннее небо, впрочем, сероватое.

2‑я картина. За кулисами провинциального театра, уголок, секция. Неуютно, дует из щелей. Канаты, доски. Цвет буро-желтый, неуютный, глубоко прозаичный. Скудное освещение.

3‑я картина. Открытое место, ночью. Светит полная луна, размером — гораздо больше действительных и на фоне этой утрированно разбухшей луны три телеграфные проволоки — точно нотная бумага. На заднем плане силуэт сгоревшей фабрики и в пустые впадины окон — сияют звезды. Помню, я очень настаивал на том, чтобы луна была возможно больше, а три проволоки телеграфа возможно отчетливее. Мне тогда казалось это весьма важным. Эта картина (Суд[ейкин]) была овеяна поэзией быта провинции.

4‑я картина. Та же, что и 3‑я.

5‑я картина. Ночь.

Фасад дома. Окно прикрыто ставнями. Перед окном разросшиеся кусты (чего-то). Звезды исчезли, чуть-чуть к концу картины светлеет. Шестая картина. Тихий весенний день. Сад-огород перед окнами провинциальной гостиницы. Две небольших яблони в полном чудесном бело-розовом цветении. Эти две цветущие яблони были чудесно исполнены: бело-розовый сон среди пошлости провинциальной обыденщины.

7‑я картина. Та же картина, но вечером. Актерская вечеринка после спектакля. Между яблонями протянута проволока и на ней висят разноцветные бумажные фонарики-лампионы. Вдали зарево пожара — мягкое как розовый бархат.

8‑я карт[ина]. Комната, где живет политический студент. Срезан потолок, за окнами ярко-зеленая листва каштанов (это, очевидно, в третьем этаже) и от того зеленоватый отсвет во всей комнате. 9‑я карт[ина]. То же что картина 2‑я, но днем, во время или после репетиции. Серо, запылено, надо уезжать» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 178, лл. 2 – 4). [↑](#endnote-ref-48)
48. «Русская художественная летопись», 1911, № 1, стр. 6.

#### Станковое творчество на рубеже 1900 – 1910‑х годов. Признаки предстоящих перемен. Авангардист или мирискусник? «Балетный апофеоз». Аллегория и «Карусель»

 [↑](#endnote-ref-49)
49. См.: *А. Н. Бенуа*, Художественные письма. — «Речь», 1911, 14 января. [↑](#endnote-ref-50)
50. См.: *С. Маковский*, С. Судейкин. — «Аполлон», 1911, № 8, стр. 5 – 12. [↑](#endnote-ref-51)
51. В связи с этой статьей Судейкин был крайне озабочен тем, чтобы в ней нашли отражение две картины, над которыми он в то время трудился: «Спешу Вам сообщить, — писал он критику, — что выводом в этюде обо мне должны служить две больших масляных картины, которые я теперь кончаю в Москве, и что подобный этюд о художнике ценен как документ времени и как взгляд на будущее художника» (см. письмо Судейкина С. К. Маковскому. — Рукописный отдел ГПБ, ф. П. Л. Вакселя № 124, ед. хр. 4202). [↑](#endnote-ref-52)
52. *А. Н. Бенуа*. Художественные письма. — «Речь», 1911, 14 января. [↑](#endnote-ref-53)
53. См.: *С. Маковский*, С. Судейкин. — «Аполлон», 1911, № 8, стр. 5 – 12. [↑](#endnote-ref-54)
54. {179} См.: *М. А. Кузмин*, Куранты любви, М., изд‑во «Скорпион», 1910. [↑](#endnote-ref-55)
55. Взаимоотношения Судейкина с Кузминым запечатлелись в ряде писем художника поэту. Приводим выдержки из двух писем.

11 августа 1909 г.:

«Многоуважаемый Михаил Алексеевич, я буду очень рад Бас видеть у себя. Если Вам удобно в ближайшее воскресенье, то я буду ждать Вас от 7 часов вечера. Очень заинтересован рисунками к “Курантам любви”».

[б/д]:

«Дорогой Михаил Алексеевич, напоминаю Вам о Вашем обещании быть у нас в четверг. Очень прошу Вас захватить музыку “Курантов любви”, “Александрийских песен” и “Детских песен”. У нас будут общие знакомые и друзья» (ГПБ, ф. П. Л. Вакселя № 124, ед. хр. 4201). В связи с «Курантами любви» Судейкин пишет М. Ф. Ликиардопуло 19 февраля 1910 г.: «Переговорите, пожалуйста, с Ник[олаем] Петр[овичем] не согласится ли он на следующее распределение работы рисунков к “Курантам любви”. То что я предлагаю должно носить очень цельный характер. Я делаю два овала “Лета” и “Осени”, сделал “Весну” и “Зиму” и сделаю один общий фронтиспис. Н. П. два овала “Весны” и “Зимы”, уже готовые “Лето” и “Осень”, все надписи и обложку. Надписи хотелось бы поместить под овалами и под рисунками. Ответьте мне немедленно. Если все устроится так как я пишу, т. е. Н. П. сделает обложку и надписи, то я свою работу 3 рисунка (без надписей, т. к. мне не приходилось никогда их делать) берусь прислать в нач[але] марта как мы уже с Вами сговаривались до 10 числа… Если отпечатки “Весны” и “Зимы” готовы, очень буду просить прислать их мне возможно скорее» (Институт русской литературы АН СССР, ф. С. А. Полякова № 240, оп. 2, ед. хр. 212). Письмо Судейкина М. Кузмину от 3 сентября 1912 г. свидетельствует о прочности отношений художника и поэта:

«Дорогой Михаил Алексеевич. Очень рад, что Вы хорошо живете. Пересылаю Вам письмо и 1 ноты. Без Вас как-то скучно, хотя по-прежнему ходят офицеры и другие. Приехали Сологубы. Сегодня будут у нас. Ольга с театром еще не решила…

У меня был Бурцев. Продал ему два “Nature morte” и “Пастушков”. У Радакова еще не был. В “Сатириконе” вышла моя карикатура. Передам Радакову все что нужно как только увижу. Когда Вы думаете вернуться — *напишите* мне об этом. Я очень рад за Вс. Гав., что он с Вами, т. к. я к нему искренне расположен. Пересылаю 4 письма и ноты от Циммермана. Крепко жму руку Вс. Гавр, и целую Вас. Неизменно любящий Вас С. Судейкин.

О. А. шлет привет Вам и Вс. Гав.» (Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. 131, ед. хр. 2 (73749)).

#### На пути к чистой театральности. «Забава дев», «Изнанка жизни»

 [↑](#endnote-ref-56)
56. Эти идеи подсказаны мне книгой Л. С. Выготского «Психология искусства» (М., 1968, гл. XI. Искусство и жизнь). [↑](#endnote-ref-57)
57. См.: *С. Маковский*, С. Судейкин. — «Аполлон», 1911, № 8. См. также рецензию С. Ауслендера — вырезка в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 256). [↑](#endnote-ref-58)
58. См. эскиз декорации к «Забаве дев» в собрании Д. Л. Сигалова (Киев), а также фотографии сцен спектакля в Альбоме документальных материалов о творчестве С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 233, 234, 239, 240, 247 (занавес), 289, 290, 421, 422, 423, 424, 427). Об этом пишут рецензенты: *Вл. Азов*, «Забава дев», оперетта М. А. Кузмина. — «Речь», 1911, 4 мая; *Евг. Зноско-Боровский*, Театры. Малый театр. «Забава дев». Летопись. — «Аполлон», 1911, № 12, стр. 188 – 189, № 13, стр. 200 – 202. [↑](#endnote-ref-59)
59. {180} См. в связи с постановкой «Изнанки жизни» материалы в ЦГАЛИ, ф. А. Я. Таирова № 2328, оп. 1, ед. хр. 274. «Сцены из спектакля “Изнанка жизни” Х. Бенавенте, поставленного А. Я. Таировым (художник С. Ю. Судейкин) в Новом Драматическом театре Рейнеке в Петербурге. Фотографии».

В письме к Степану Петровичу [Крачковскому] в связи с «Изнанкой жизни» Судейкин пишет:

«Думаю, что спектакль этот Вам будет небезынтересен, т. к. он носит определенно пластический характер» (ГПБ, ф. П. Л. Вакселя № 124, ед. хр. 4200). [↑](#endnote-ref-60)
60. См. газетную вырезку в Альбоме документальных материалов о творчестве С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 321). [↑](#endnote-ref-61)
61. Это подтверждается разноречивостью ее оценок. Одни в ней видели «сопоставление поэзии и изнанки жизни, того, как “изнанка”, некрасивый расчет, обман ради создания себе материального благополучия уживаются в одном и том же человеке с хорошими искренними порывами и как расцветший на почве лжи цветок любви закрывает эту ложь своими ароматными лепестками» (*Н. Татарин*, Русский драматический театр, дирекция г. Рейнеке, П. «Изнанка жизни». — «Театр и искусство», СПб., 1912, № 50, стр. 985 – 986).

Другие в первую очередь отдавали должное сатирической струе произведения, при этом в своем истолковании сильно модернизировали его. Рецензент «Московских ведомостей» Юлия Загуляева недоумевает, почему автор «захотел придать форму балаганного фарса своей интересной пьесе, в которой самая злая сатира, самая современная правда сочетаются с подлинным любовным лиризмом» (*Юлия Загуляева*, Петербургские письма. — «Московские ведомости», 1912, 14 декабря, стр. 2). [↑](#endnote-ref-62)
62. Чрезвычайно характерно название спектакля «Изнанка жизни», которое придумано постановщиком взамен авторского — «Взаимные интересы».

Постепенное разоблачение скрытого второго плана здесь игнорируется. Подобное отношение к мистификации не только снижало образ, но посягало на самый сокровенный его смысл. Правда, название — лишь только один, самый внешний по отношению к постановке факт, но он был симптоматичен, характеризуя почерк Таирова. [↑](#endnote-ref-63)
63. «Перед началом представления и перед каждым актом из боковых отверстий выходили некие слуги, пестро наряженные шутами гороховыми, с намазанными по-балаганному лицами, кланялись с кривляниями публике и трубили в длинные трубы. За спущенным занавесом слышалась музыка Кузмина. Перед началом пьесы из среднего отверстия вышел г. Мурский в шутовском плаще поверх своего костюма Криспина, с длинным крюковатым носом, приклеенным к его подлинному носу, и со всеми ужимками Петрушки прочел публике Пролог, в котором она, петербургская в данном случае публика, приглашалась превратиться в простодушных детей и беззаботно посмеяться тому фарсу, что сейчас развернется перед нею» — так характеризовала спектакль корреспондент «Московских ведомостей» Юлия Загуляева («Московские ведомости», 1912, 14 декабря, стр. 2). [↑](#endnote-ref-64)
64. Изобразительные идеи Судейкина шокировали Юлию Загуляеву. Ее возмущал уже занавес «судейкинских тонов, т. е. какое-то отвратительное сочетание ярко-желтых, красных, зеленых и синих, косых четвероугольников в форме бубнового туза, из каких шьется костюм Арлекина. Верхняя часть занавеса и боковые части колыхались пестрыми некрасивыми фестонами, и в занавесе были проделаны три отверстия — выходы, одно в середине, два — по бокам с красными тряпками-портьерами. Наверху на желтом щите красовались слова — “Сильвия и Леандр”» («Московские ведомости», 1912, 14 декабря, стр. 2). [↑](#endnote-ref-65)
65. {181} «Сколько пышности и сладости в этом “Саду Сирены”, с аркадами боскета, среди которых вьются шаловливые пары, с темно-бронзовыми амурами, несущими на плечах малахитовую вазу, с балюстрадой, на которой внезапно возникает темная, в огненном плаще фигура Криспина, и с поднимающимися террасами к высокому горизонту каскадом, напоминавшим о перспективе виллы д’Эсте». См. Альбом документальных материалов о творчестве С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 321); см. там же вырезку из газеты (лл. 343 – 349). [↑](#endnote-ref-66)
66. Идея катарсиса заимствована мною из книги Л. С. Выготского «Психология искусства» (М., 1968).

#### В Балетном театре

 [↑](#endnote-ref-67)
67. См.: *Н. Н. Евреинов*, Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 33 – 34). [↑](#endnote-ref-68)
68. См. фотографии Т. П. Карсавиной в роли Саломеи в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 368, 373, 374, 410, 411), и в книге «Тамаре Платоновне Карсавиной — “Бродячая собака”», Пг., 26 марта 1914 г. [↑](#endnote-ref-69)
69. См.: *В. Светлов*, «Трагедия Саломеи». См. газетную вырезку в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 361). [↑](#endnote-ref-70)
70. См. *там же*, лл. 356, 358. [↑](#endnote-ref-71)
71. См.: *Н. Н. Евреинов*, Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 40, 41). После «Саломеи» Судейкин исполняет декорации для неосуществленного балета Н. Н. Черепнина «Маска красной смерти» на сюжет рассказа Эдгара По (см. *там же*, л. 42). [↑](#endnote-ref-72)
72. Институт театра и музыки, ф. Б., архив А. Н. Римского-Корсакова, разд. VII, письма к А. Н. Р.‑К., № 535.

#### Дом интермедий. «Бродячая собака»

 [↑](#endnote-ref-73)
73. Возглавили: Кузмин, Сапунов, Зноско-Боровский, Доктор Дапертутто. См.: *Симонович*, В России и за границей. — «Русская мысль», 1911, кн. 4.

Как сообщают «Биржевые ведомости», в число сотрудников вошли: Аверченко, Ада Корвин, Андрей Белый, Анисфельд, Ауслендер, Блок, Брюсов, Юр. Беляев, Каратыгин, Кареева, Комиссаржевский, Кузмин, С. Маковский, Милиоти, Потемкин, Судейкин, Ал. Толстой, фон Эшенбрух, Ре-Ми, Ал. Ремизов, Сапунов, Сац, Феофилактов и многие другие (см. «Биржевые ведомости», 1910, 8 октября). [↑](#endnote-ref-74)
74. См. интервью Мейерхольда газете «Биржевые ведомости» «Кулисы — Дом интермедий». — «Биржевые ведомости», 1910, 16 сентября. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Там же*.

«С большим вкусом, просто и художественно убранное помещение, мягкая мебель… Вы беседуете или предаетесь своим мыслям в одиночестве, пьете кофе, закусываете… Вашу беседу, ваши мысли прерывают актеры, почерпающие в общем настроении зала тон игры. Изящные остроумные водевили, комедии, фарсы сменяются трогательной драмой, сильной трагедией», — так характеризовал В. Э. Мейерхольд в этом интервью Дом интермедий. [↑](#endnote-ref-76)
76. См. по этому вопросу следующие работы Евреинова: «Введение в монодраму», СПб., 1909. «О новой маске (авто-био-реконструктивной)», Пг., изд. «Третья стража», 1923. «Театр как таковой», СПб., изд. Н. И. Бутковской [б/г]. [↑](#endnote-ref-77)
77. {182} Мейерхольд объяснял новый повышенный интерес к интермедиям, которые, возникнув при дворе Генриха XII, разыгрывались во время антракта между действиями основного представления, потребностями современного культурного человека, нуждающегося «в отвлечении его внимания от течения усложнившейся жизни, в здоровом и приятном отдыхе». К этому следует добавить: в пристрастии к вставным номерам, к превращению того, что было дополнением, паузой, отвлечением от главного, в основное, в единственный смысл и цель творчества улавливаются характерные для искусства Судейкина импульсы. Здесь жило стремление к легкомысленности, которая электризовалась серьезностью и ее нейтрализовала, к тому, чтобы «расхлестывая» себя — внутренне сконцентрироваться, представляя крайнюю открытость — скрыться, затаиться. В их основе лежала та же страсть к мистификации и романтическая контрастность («Биржевые ведомости», 1910, 16 сентября). [↑](#endnote-ref-78)
78. См.: *Е. Зноско-Боровский*, «Обращенный принц» («Любовь к трем апельсинам», 1914, кн. 3) и материал к постановке «Обращенного принца» в ЦГАЛИ (ф. Мейерхольда № 998, оп. 1, ед. хр. 203, 540, ч. 1, 2). [↑](#endnote-ref-79)
79. *Сергей Ауслендер*, Петербургские театры […]. Дом интермедий. — «Русская художественная летопись», 1911, № 1, стр. 7. [↑](#endnote-ref-80)
80. Симонович, корреспондент «Русской мысли», так характеризует изобразительное решение «Обращенного принца»: «Фантастичные красные деревья на фоне небывалого неба, громоздкие фигуры игрушечных лошадей, даже бутафорские аксессуары “Обращенного принца” как нельзя лучше подходили к милой неправдоподобности romans d’aventure, вносили подлинность детской игры…» (*Симонович*, В России и за границей. — «Русская мысль», 1911, № 4). [↑](#endnote-ref-81)
81. Эскизы многих костюмов к постановке хранятся в Гос. театральном музее им. А. А. Бахрушина. [↑](#endnote-ref-82)
82. «Русская художественная летопись», 1911, № 1, стр. 7. [↑](#endnote-ref-83)
83. См. ряд материалов в архивах, например:

а) Гимн «Бродячей собаки» (слова и музыка М. А. Кузмина). — Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 53 – 54 (247182 – 247183). В этом фонде содержится также ряд других материалов, связанных с деятельностью «Бродячей собаки».

б) Монтировочный лист «капустника» «Бродячей собаки». — Рукописный отдел Ленинградского гос. театрального музея, Кп. 3443/80, ОРУ 8632.

в) Весеннее прощание с «Бродячей собакой» (слова С. Городецкого, музыка Н. Цыбульского). — Рукописный отдел Ленинградского гос. театрального музея, Кп. 7257/25, ОРУ 4419. [↑](#endnote-ref-84)
84. Б. К. Пронин (1875 – 1946) — артист и режиссер, работал с Мейерхольдом в МХАТ и в Пушкинском театре в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-85)
85. См. орден «Бродячей собаки» в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 320). [↑](#endnote-ref-86)
86. Сведения об этих мотивах оформления подвала почерпнуты из бесед с М. Э. Прониной (второй женой Б. К. Пронина), а также в воспоминаниях Судейкина (см. материалы, переданные Н. Д. Лобановым в ЦГАЛИ; подробнее об этих материалах смотри в [примечании 1 к главе «В эмиграции»](#_page193)). [↑](#endnote-ref-87)
87. См. описание оформления «Бродячей собаки» в той же статье Н. Н. Евреинова (ЦГАЛИ, ф. 982, ед. хр. 33, лл. 34 – 36). [↑](#endnote-ref-88)
88. {183} См. программу вечера, украшенную заставкой Судейкина, на которой изображены маска, кубик и лук со стрелой.

«1912

Подвал “Бродячей собаки”

Михайловская пл., 5

Художественное общество интимного театра

В четверг 13‑го декабря 1912 г. в залах по Малой Конюшенной улице, в д. № 3

Вечер

Парижский игорный дом на улице Луны

(1814 год)

Декорации и костюмы С. Ю. Судейкина, украшение зала по эскизам — Г. К. Лукомского, постановки — Н. Н. Евреинова, М. М. Фокина, В. И. Преснякова, Б. Г. Романова, К. М. Миклаева, Б. К. Пронина и Коли Петера.

Музыка В. Г. Каратыгина, М. А. Кузмина, А. В. Покровского, Н. К. Цыбульского и В. А. Шпис-Эшенбрух.

Представляют: актеры, художники, поэты и музыканты “Бродячей собаки”.

В программе произведения: С. Ауслендера, С. Городецкого, Н. С. Гумилева, М. Кузмина, Потемкина, Вл. Пяста, А. А. Радакова, Ф. Сологуба.

Желающих быть в костюмах по эскизам С. Ю. Судейкина просят обращаться в художественное бюро “Бродячей собаки” (Н. И. Кульбин, Б. К. Пронин, В. Белкин, Вл. А. Подгорный, кн. Б. А. Мещерский, О. Ивина, Коля Петер). Михайловская площадь, № 5, тл‑ф 541 – 35. Там же принимается запись на билеты — цена 10 руб., а в день вечера контрамарки по 25 рублей.

Съезд к 10 часам вечера»

(Гос. театральный музей им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 42 – 46 (247171)). [↑](#endnote-ref-89)
89. Акварель «Патриот, или Пленный француз в помещичьем доме». Воспроизведена в журнале «Сатирикон», 1912, № 36, стр. 9. [↑](#endnote-ref-90)
90. Из воспоминаний того же Евреинова: «Судейкин спроектировал костюмированный бал, на котором “русские казаки” пленяли француженок диким ухарством своего обхождения и притягательной жутью своей экзотической внешности» (ЦГАЛИ, ф. 982, ед. хр. 33, лл. 34 – 36). [↑](#endnote-ref-91)
91. Об оформлении маскарадов и карнавалов см. сведения в составленной самим С. Ю. Судейкиным краткой автобиографии и списке основных работ художника.

Декоративные вечера, устроенные Судейкиным:

1. Вечер мандолинистов в футуристическом стиле в 1900 г. Охотничий клуб в Москве.

2. Карнавал — '' — '' — '' —

3. Вечер свободной эстетики в 1908 г. Декорации — шитые из материй панно.

4. Вечер прессы (декорация кабаре «Голодный пегас»). Литературно-художественный кружок в Москве.

5. Вечеринка у художника Юона.

6. Декорация зала в доме Носовых в Москве (венециановские панно).

7. Банкет в честь Московского Художественного театра.

8. Второй банкет в зале на Конюшенной.

9. «Собачья карусель», вечер на Конюшенной.

10. Различные ширмы для танцевальных вечеров артистки Глебовой (см. Альбом документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии. — ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 574).

К «Бродячей собаке» см. в Гос. театральном музее им. А. А. Бахрушина произведения Судейкина: «На ферме. Пастушка на фоне деревни» (123163); «Сатир» (269558); эскиз занавеса для Дома интермедий. 1912 – 1913 (121459). Дом интермедий в то время не существовал, так что эскиз, очевидно, относится к «Бродячей собаке». [↑](#endnote-ref-92)
92. {184} О вечере Тамары Карсавиной см. книгу, изданную к этому вечеру: «Тамаре Платоновне Карсавиной — “Бродячая собака”, Пг., 26 марта 1914 г.». В книге — вступление «Слава Т. П. Карсавиной» Н. Евреинова, стихи и проза М. А. Кузмина, Георгия Иванова, Н. Гумилева, Ахматовой, М. Лозинского, Потемкина, В. Светлова, Эдуарда Старка. Воспроизведение: Карсавина в костюме Саломеи по эскизу Судейкина. Два эскиза костюма Судейкина к этому вечеру см. в Гос. театральном музее им. А. А. Бахрушина (№ 63788, 63789).

Сцена среди зала была декорирована настоящими деревянными амурами XVIII столетия, стоявшими на голубом ковре той же эпохи, зал освещался канделябрами. В процессе танца Карсавина выпускала амура — живого ребенка — из клетки, сделанной из настоящих роз. Вспоминая о «Бродячей собаке», Карсавина пишет: «Однажды ночью я танцевала там под музыку Куперена; не на сцене, а прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов. Я сама выбрала музыку, так как очень увлекалась в ту пору французским искусством XVIII века с его кринолинами, мушками и чарующими звуками клавесинов, напоминающими жужжание пчел. Из огромного наследия композиторов мне особенно нравились три пьесы: “Добрые кукушки”, “Домино” (“Домино” ошибочно названо отдельной пьесой, на самом деле это цикл “Французский карнавал, или Домино”, включающий пьесы “Добрые кукушки” и “Колокола острова Киферы”. — *Прим. ред*.). В награду мои друзья преподнесли мне “Букет”, только что вышедший из печати. В этом альманахе поэты собрали все мадригалы, созданные ими в мою честь, а за ужином они продолжали импровизировать и читать новые стихи» (*Т. П. Карсавина*, Театральная улица, М.‑Л., 1971, стр. 221). [↑](#endnote-ref-93)
93. См. описание вечера, посвященного Козьме Пруткову:

«13 января 1863 г. скончался Козьма Прутков…

13‑го января на торжественном заседании с речами выступили: кн. В. В. Барятинский, прочитавший доклад “Козьма Прутков и женщины”, Хирьяков, сказавший слово от имени бывшего юнкера Шмидта, ныне д. с. с. Шмидта, скульптор И. Гинцбург на каком-то фантастическом языке, который должен был изображать английский, сказал речь от имени Оксфордского университета, Е. А. Аничков — от корпорации гейдельгрских студентов на том же языке, К. Баранцевич — от автомобильного общества, О. Дымов, с юмором прочитавший целый ряд шаржей-телеграмм от отсутствующих.

По правую руку председателя собрания сидел убеленный сединами старец, державший все время в руках “корень” и смотревший на него. И этого старца, единственного из оставшихся в живых сотрудника “Современника”, изображала Поликсена Соловьева.

На сцене под руководством Подгорного, при участии его, Коли Петера и артистов “Кривого зеркала” была разыграна сцена “Козьмы Пруткова”, а затем были исполнены басни “Пруткова, положенные на музыку”.

В подвале “Бродячей собаки” (по телефону от нашего петербургского корреспондента)» («Русское слово», 1913, 15/28 января, стр. 5). «Кроме мистерии Кузмина в “Бродячей собаке” 13‑го января состоялся вечер в память Козьмы Пруткова. Очень удачно было академическое заседание под председательством кн. Барятинского. Оно было вполне выдержано в духе того наивного дурачества, которым пропитано все творчество знаменитого поэта» (*С. Ауслендер*, Театры. — «Аполлон», 1913, № 2, стр. 66). [↑](#endnote-ref-94)
94. См. афишу вечера в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 166). [↑](#endnote-ref-95)
95. См. письмо Пронина Константину Михайловичу [Миклашевскому?] (Рукописный отдел Ленинградского гос. театрального музея, Кп. 3443/63, ОРУ 9431). [↑](#endnote-ref-96)
96. {185} См.: *М. Кузмин*, «Рождество Христово». «Вертеп кукольный» (ЦГАЛИ, ф. М. Кузмина № 232, оп. 2, ед. хр. 10). [↑](#endnote-ref-97)
97. *С. Ауслендер*, Театры. — «Аполлон», 1913, № 2, стр. 66. По воспоминанию Евреинова, «ад и три волхва и сама богородица, рожавшая за занавеской, были поданы Судейкиным как умилительнейшая наивность, пленительная и для безбожников и для верующих, для старых людей и для малых детей» (см. в статье Н. Н. Евреинова «Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре». — ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, л. 34). [↑](#endnote-ref-98)
98. Фотография находится в собрании И. С. Злокович.

Здесь уместно сказать несколько слов о талантливой художнице — авторе куклы, тем более что супруга Судейкина, с которой он вступил в брак в 1906 году, во многом была обязана и всем своим человеческим обликом, внешностью, манерой держаться и разнообразными проявлениями своей артистической натуры эстетическому воздействию своего мужа. В свою очередь природный вкус и яркая впечатлительность позволили и ей не только сохранить свою самостоятельность, но и оказывать на него благотворное влияние. Можно сказать, что в их союзе также по-своему раскрылись черты мироощущения Судейкина, его творческие устремления. И не случайно и как художник Глебова стала одной из ярких, примечательных фигур жизни петербургской артистической богемы 1910‑х годов.

Ольга Афанасьевна Глебова закончила театральное училище Александринского театра, затем подвизалась в театре В. Ф. Комиссаржевской, участвуя и в постановке «Сестры Беатрисы», оформленной Судейкиным. Но полностью ее талант сформировался и развернулся в течение десятилетней жизни с Судейкиным (к 1915 году они уже расстались). За это время Глебова определилась как артистка «малых форм», сотрудничая в Литейном театре, постоянно участвуя в постановках «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов», прежде всего выступая с танцами-стилизациями на темы русского народного искусства и французского искусства XVIII века, и таким образом интерпретируя те же темы, к которым был особо пристрастен ее муж. Изысканный вкус и артистическое дарование Глебовой ярко проявились в рукоделии — панно из лоскутов, которые она собственноручно шила. Но особенный успех ей принесли ее куклы, вызванные ею к жизни не только для участия в постановках кукольного театра, но и обладавшие для нее самостоятельной художественной ценностью. Глебова также является автором трех изящных статуэток. Лучшая — «Псиша», варьирующая образ «Русской Венеры» Судейкина. Талант художника-кукольника, которым обладала Глебова, получил признание и в Париже, куда она эмигрировала после революции и где скончалась в 1945 году. [↑](#endnote-ref-99)
99. См. программу вечера новой музыки, состоявшегося 1 февраля 1913 г. (Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 42 – 46 (247174)). В связи с оформлением Судейкиным музыкальных вечеров см. программу вечера из произведений В. Ф. Алойза, состоявшегося 11 февраля 1913 г.

На этом же вечере исполнялись «Пастушеские песни». Слова и музыка А. Корона, исп. Н. А. Корона и автор (Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 42 – 46 (247175)). [↑](#endnote-ref-100)
100. См. пригласительный билет на «Вечер пяти» (сотворчество), состоявшийся 11 февраля 1915 г. в подвале «Бродячей собаки». Билет адресован В. В. Каменским А. А. Шемшурину и на нем приписка рукой В. В. Каменского: «Цель вечера — демонстрировать опыт раскрашенного слова. Декорации отдельно для каждого поэта и для каждого цикла. Я читаю 1) Разбойные бесшабашные и 2) Колыбайки. Для меня рисуют А. Радаков и С. Судейкин. {186} Для И. Северянина — Судейкин и Д. Бурлюк сам для себя» (Рукописный отдел ГБЛ, ф. А. А. Шемшурина, III‑11 а).

Спустя несколько дней, 20 февраля, в «Бродячей собаке» состоялся вечер В. В. Маяковского, прочитавшего отрывок из поэмы «Облако в штанах». В вечере принимал участие Н. И. Кульбин. 25 февраля здесь же состоялся вечер альманаха «Стрелец», на котором впервые футуристы выступили вместе с символистами (сведениями о последних двух вечерах любезно поделился со мной Н. И. Харджиев). Следует упомянуть также состоявшиеся в «Бродячей собаке» вечера поэта К. Д. Бальмонта, в том числе в 1915 году празднование 25‑летия его поэтической деятельности (см. «Златоцвет», 1914, № 10, стр. 13, а также пригласительный билет на чествование 13 января К. Д. Бальмонта по поводу 25‑летия его поэтической деятельности. — Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 26 – 41 (247165)).

Здесь к беглому очерку о творческих взаимоотношениях Судейкина с поэтами уместно добавить и весьма интересный факт встречи художника с В. В. Маяковским и М. А. Кузминым, запечатленный в автографе, находящемся в известном альбоме Судейкина. Встреча состоялась 25 июня 1915 года в «Привале комедиантов». В автографе Маяковскому принадлежат строки: «Приятно марсовым вечером пить кузминской речи ром…». См. Альбом документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. С. Ю. Судейкина № 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 1). [↑](#endnote-ref-101)
101. В этом отношении весьма интересен (кстати и для истории акмеизма) сообщенный мне Н. И. Харджиевым факт участия Судейкина в качестве поэта на страницах альманаха «Гиперборей» — орган «Цеха поэтов», прямого и непосредственного предшественника объединения акмеистов. Вот четверостишие Судейкина:

«Сильнее ненавижу, чем люблю,

Но в ненависти нежность чую

И в душу темную, чужую

Смотрю, как в милую свою».

(«Гиперборей», 1913, вып. 6, стр. 25)

Можно добавить здесь также факт участия Судейкина в издании каталога Н. И. Кульбина (СПб., 1912). Приводим текст Судейкина: «Художник — зритель.

Кто знает Кульбина, его любовь к искусству, не может быть не заинтересован его выступлением. Мы думаем, что Кульбин — крайний индивидуалист. Его декоративные ощущения находят своеобразное выражение и могут быть восприняты зрителем только при бережном восприятии ускользающих форм.

С. Судейкин». [↑](#endnote-ref-102)
102. См. письмо Судейкина А. А. Ахматовой:

«Дорогая кузина.

Будете ли читать в “Собаке”.

Очень прошу. Изви[няюсь] что не могу Вас видеть. Целую Вашу руку.

Сергей Судейкин»

(ЦГАЛИ, ф. А. А. Ахматовой № 13, оп. 1, ед. хр. 29).

В том же фонде в альбоме А. А. Ахматовой хранится портрет поэтессы, исполненный художником, и рисунок, посвященный ей (ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 16).

В свою очередь А. А. Ахматова посвятила Судейкину стихи:

«Спокоен ход простых суровых дней

Покорно все приемлю превращенья

В сокровищнице памяти моей

Твои слова, улыбки и движенья.

Сергею Судейкину — Анна Ахматова.

Петербург. 1914. Весна».

И другие строки:

«… это тот кто сам мне подал цитру

В тихий час земных чудес,

Это тот кто на твою палитру

Бросил радугу с небес.

{187} Сердце бьется ровно, мерно

Что мне прошлые года…

Ведь под аркой на Галерной

Ты со мною навсегда».

См. автографы А. А. Ахматовой в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 580, 581, 569, 570).

О месте поэзии в жизни «Бродячей собаки» и, в частности, ее связи с акмеистами см. также программу лекции С. Городецкого «Символизм и акмеизм», состоявшейся 19 декабря 1912 г., в первые дни существования «Бродячей собаки» (Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 42 – 46 (247172)). [↑](#endnote-ref-103)
103. В этой главе отчетливо видно, какую помощь в работе над монографией мне оказали идеи замечательной книги М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (М., 1965).

#### Некоторые тенденции станкового творчества середины 1910‑х годов. «Масленичное гулянье», «Петрушка», «Кукольный театр», «Арлекинада»

 [↑](#endnote-ref-104)
104. В этот период Судейкин являлся членом Общества возрождения художественной Руси. См. в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 92, 93, 436). [↑](#endnote-ref-105)
105. См.: Рукописный отдел ГБЛ, ф. В. Я. Брюсова № 386, карт. 114, ед. хр. 38. Протоколы собраний и явочные листы Общества свободной эстетики за 1907 – 1914 гг.: «… При переходе затем к обсуждению ближайшего проявления деятельности общества В. Е. Переплетчиковым от имени Б. Н. Бугаева и С. Ю. Судейкина было внесено следующее предложение: вышеназванные лица просят субсидию в 500 руб. для постановки нескольких спектаклей театра марионеток…» (Протокол заседания от 4 октября 1907 г.). [↑](#endnote-ref-106)
106. Быть может, это панно-картина создано к постановке «Венецианских безумцев» М. А. Кузмина в доме Носовых в Москве в 1914 г. См. также: *А. Белый*, Между двух революций, Л., 1934, стр. 235 – 236.

#### «Беглая», «Проказы вертопрашки», «Женитьба Фигаро», «Сказки Гофмана»

 [↑](#endnote-ref-107)
107. См.: *Сергей Кречетов*, Опыт первой русской оперетты. — «Рампа и жизнь», 1913, № 45, стр. 17. [↑](#endnote-ref-108)
108. См. либретто Л. Н. Урванцева в деле «Материалы постановки музыкальной комедии Н. Н. Евреинова “Беглая” в Палас-театре: либретто Л. Н. Урванцева, фотографии сцен спектакля, эскизы костюмов; рецензия» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 77), а также статья Н. Н. Евреинова «Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 43 – 48).

Действие оперетты развертывается в русской провинции, в первом акте — в поместье молодого князя, во втором — во владениях его соседа помещика Поросятина, а в заключительном, третьем акте — в русском провинциальном городе.

Хотя либретто оперетты не отличалось цельностью и единством, а распадалось на ряд мало связанных между собой эпизодов, их объединяло стремление автора подметить характерные черточки жизни и быта воскрешаемой эпохи, представив их в сатирическом и лирическом аспектах. В первом действии, с одной стороны, — «монастырские нравы», учрежденные в поместье его умершей хозяйкой, поддерживаемые домоправительницей, старой девой Яхонтовой, любовь старой девы к гостю {188} князя, петербуржцу Ходулину, завсегдатаю увеселительных загородных домов Петербурга, «русскому иностранцу». С другой — поэтическая встреча князя в саду с незнакомой крестьянской девушкой Голубком, несущей весть о воле, и их внезапно возникшая любовь друг к другу. Трагикомическую окраску в первом действии принимали события, связанные с приездом к князю помещика Поросятина, «либерала и вольтерьянца», ищущего сбежавшую от него крепостную девку Марфу, чтобы ее выпороть.

Кульминацию событий представляла карточная игра князя с гостем, в результате которой проигравший князь со всем своим имуществом и челядью, включая Голубка, переходил в полное владение Поросятина.

Во втором акте действие разворачивалось во владении победителя. Здесь центральным событием акта являлась демонстрация домашнего крепостного театра (прием — сцена на сцене), разыгрывавшего французскую оперетку «Наркис и Эхо» в переложении крепостного поэта Тришки. Третий акт раскрывал судьбы героев после отмены крепостного права. Он развертывался в обстановке русского провинциального города, на фоне ярмарочного балаганного веселья. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Н. Н. Евреинов*, Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, л. 43). [↑](#endnote-ref-110)
110. Наш анализ «Беглой» почти целиком основан на ярком описании этой постановки и характеристике работы Судейкина в ней, содержащихся в той же статье Евреинова (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 43, 49). См. также «Материалы постановки музыкальной комедии Н. Н. Евреинова “Беглая”…» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 77) и фотографию эскиза декорации и костюмов в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 388, 390, 391, 392). [↑](#endnote-ref-111)
111. *Н. Н. Евреинов*, Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, л. 43). [↑](#endnote-ref-112)
112. См.: *Ю. Э. Озаровский*, «Проказы вертопрашки, или Наказанный педант». Цензурный экземпляр. Комедия в четырех действиях в старинном роде (ЦГАЛИ, ф. 1956, оп. 1, ед. хр. 38). См. также фотографию эскиза декорации первого действия в деле: «Эскизы декораций и костюмов Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа, К. Ф. Вальца и др. … фотокопии и печатные» (ЦГАЛИ, ф. Н. А. Попова № 837, оп. 2, ед. хр. 1321, л. 74). [↑](#endnote-ref-113)
113. См.: *Бэн*, «Проказы вертопрашки». — «Московские ведомости», 1915, 20 декабря, см. также: *Я. Тугендхольд*, Московские театры. — «Северные записки», 1916, январь, стр. 139 – 146. [↑](#endnote-ref-114)
114. Для уточнения всего комплекса произведений, созданных С. Ю. Судейкиным к «Женитьбе Фигаро», см. письмо художника к Левкию Ивановичу Жевержееву:

«Многоуважаемый Левкий Иванович. Посылаю Вам два эскиза декораций к “Свадьбе Фигаро” 2 рисунка костюмов. Костюмы теперь у *Вас все*. Декораций остается недоставленных вам 4 эскиза 2 которые я доканчиваю и 2 которые я обязался дописать вновь. Посылаю еще 4 рисунка: 1 – 2) 2 костюма, 3)программа афиши и 4)“Петрушка”» (Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. Л. И. Жевержеева № 99, ед. хр. 82 (73760)). [↑](#endnote-ref-115)
115. Цит. по ст.: *И. Джонсон*, Московские письма. — «Театр и искусство», 1915, № 42, стр. 772. [↑](#endnote-ref-116)
116. Это было начало становления Таирова как режиссера, и у него было, как пишет Н. Н. Евреинов, «все то, что было дорого всему его театральному поколению — живописные декорации, пантомимы, восточный театр, испанский {189} театр, все соблазны, которые искушали русский театр в начале XX века» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, л. 53). [↑](#endnote-ref-117)
117. *Другой*, Камерный театр. «Женитьба Фигаро». — «Театральная газета», 1915, 18 октября, стр. 6 – 7.

«Судейкин остался Судейкиным, — пишет Другой, — т. е. живописцем, не чувствующим динамики сценического действия, его текучести и фиксирующим все внимание на одном живописном моменте. Оттого вся “Свадьба Фигаро” давала ряд очаровательных живых картин, но не связанных театральным ритмом, не дававших ни нарастания, ни логико-психологической активности, ни горения сценического захвата». [↑](#endnote-ref-118)
118. Эскизы гримов действующих лиц к постановке «Женитьба Фигаро» см.: ЦГАЛИ, ф. А. Я. Таирова № 2328, оп. 1, ед. хр. 330. «Действующие лица спектакля». — *Там же*, ед. хр. 332. [↑](#endnote-ref-119)
119. *Пессимист*, Московские вечера. «Женитьба Фигаро». — «Рампа и жизнь», 1915, № 42, стр. 56. [↑](#endnote-ref-120)
120. Рецензент А. Р. обвиняет режиссера более всего за то, что «в этом спектакле все построено на художнике, актер и режиссер подчинены его замыслам… трудно сказать, в чем более повинен режиссер — в своих ли “импровизациях” или в непротивлении злу художника. С. Ю. Судейкин берет одно из лучших изобретений театра: двухкулисный портал и просцениум. Казалось бы, что такая планировка сцены обязывала к определенной формуле условного театра, построенной на соответствующих mise en scen’ах. Однако, воспользовавшись хорошей формой, как условно-декоративным ансамблем в стиле XVIII века, художник выказал большое пренебрежение ко всему остальному, что не было с этим задником связано.

Отсюда ряд неудач во всем, относящемся к оформлению спектакля как такового.

Кулисы, не использованные как средство появления и уходов, загромождение просцениума павильонами, нужными лишь в последнем действии; раздвигание бесконечных занавесей, сценически неоправданных, и, наконец, постановка “интермедии”, которой нет у Бомарше, в которую волей художника превращено свадебное шествие четвертого действия — вот наиболее показательные черты этой постановки. Рискуя быть обвиненным в чрезмерном педантизме, заметим также, что замена изысканности костюмов чувственностью, толкование гротесковых образов в манере Бёрдсли, разнузданные костюмы гитан и пламенная живопись негров представляются весьма несовершенным разрешением театральных задач французской комедии XVIII века.

Однако особенно тягостное впечатление оставляет пропуск знаменитого монолога Фигаро и замена водевиля безвкусной живой картиной. Надо думать, что мы изжили время господства литературы в театре. Теперь театру угрожает художественная диктатура. Быть может, эти испытания театра неизбежны… Жаль только, что для данного случая карнавалу живописи послужила хорошая пьеса, достойная быть основой праздника театра» (*А. Р*., Москва. Камерный театр. «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Комедия в 5‑ти действиях Бомарше. — «Любовь к трем апельсинам», 1915, №№ 4 – 5 – 6 – 7, стр. 199 – 200). [↑](#endnote-ref-121)
121. Об этой постановке см. программу и вырезки в Альбоме документальных материалов, подготовленных к монографии С. Ю. Судейкина (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 296 – 301, 303 – 306, 307, 308, 309, 310, 313), а также эмблему занавеса в Ленинградском гос. театральном музее. [↑](#endnote-ref-122)
122. Эскиз декорации к инсценировке рассказа Мопассана «Мадемуазель Фифи» обнаружен нами в Рыбинском историко-художественном музее. [↑](#endnote-ref-123)
123. Вот определения, которые дает иронии и гротеску сам Гофман, точнее — его герой Крейслер, {190} связывая возникновение и существование иронии с испытываемой им жизненной необходимостью вырваться из «волшебных кругов», в которых вращается человеческое бытие.

Разъясняя тайный смысл своей фамилии, он говорит: «… вы никуда не уйдете от слова “kreis” — круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших в тот же час возникли волшебные круги, в коих вращается все наше бытие и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались. В этих-то кругах и крутится Крейслер, и возможно, что порой, утомившись пляской святого Витта, к которой его принуждают, он вступает в единоборство с темными загадочными силами, начертавшими те круги, и более страстно тоскует по беспредельным просторам, нежели то допустимо при его и без того хрупкой конституции. Глубокая боль от этого страстного порыва, возможно, и есть та ирония, которую вы, достойнейшая, клеймите столь сурово, не замечая, что ведь то здоровая мать родила сына, вступившего в жизнь самодержавным королем. Я разумею юмор, у которого нет ничего общего с его незадачливой сводной сестрой — насмешкой! — Да, — сказала советница, — именно этот юмор, это причудливое создание, рожденное необузданной своенравной фантазией, настолько лишенное всякого образа и подобия, что даже вы, черствые мужчины, не знаете, какое дать ему название и в какую определить должность, — именно этот юмор вы пытаетесь представить как нечто возвышенное, прекрасное, когда своим жестоким глумлением готовы растоптать все, что нам дорого и мило…» (*Эрнст Теодор Амадей Гофман*, Избранные сочинения. Повести и рассказы. Житейские воззрения кота Мура, М., 1967, стр. 91).

#### «Привал комедиантов»

 [↑](#endnote-ref-124)
124. См. предыдущую главу, [прим. № 17](#_Tosh0008451). [↑](#endnote-ref-125)
125. См. к закрытию «Бродячей собаки» письмо Б. К. Пронина В. А. Подгорному от 21 сентября 1915 г.:

«Дорогой Володя! Большое спасибо тебе… за заботы о “Собаке”. Меня очень трогает мысль устроить музей. Все оставшееся от “Собаки” заботливо собрано мной и Верой Александровной и хранится у меня наверху. Две “книги”, рисунки, наброски, повестки, клише, печати, круглый стол, 13‑ти люстра, подсвечник (Лизин), табуреты и табуретки и много, много вещей» (Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 34 (73128)).

И далее в том же письме:

«Теперь о новом! — “Привале комедиантов” на углу Марсова поля и Мойки 7/1.

2

Опять подвал, опять пробивка стен, опять Бернардацци, ремонт, князь, Цыбульский, я и Вера Александровна,

— Коля принимает самое деятельное участие — работа кипит; я достаю деньги (собираю), Коля начинает репетировать — готовимся к открытию!!!

3

Гофман!

Готовим пантомиму о “человеке, потерявшем свое изображение”. Эразм, д‑р Дапертутто в красном и стальными пуговицами, Джульета, Ансельм, две змейки, Пьетро Белькампо, странствующий энтузиаст, советники и черти, и, наконец, сам Крейслер — все это вместе с черным котом и “камином” должно наполнить подвал, зажить, задвигаться и явить новую красоту и радость. Цыбульский пишет музыку. Постоянная труппа: Плансон, Судейкина, Каза — Роза, Семенов — Курихин, Смолич, Итин и др. Летом поездка. Ждем тебя и Гибшмана. Мечтаем Месхиевой. — Думаю скоро быть в Москве и рассказать подробно и увлекательно обо всем.

А теперь о деле: — просим прислать свое заявление к первому учредительному собранию о желании быть членом “Петроградск. Художеств, общества”, устав которого есть точная копия бывшего, но исправленного кн. Оболенским и Несмеловым “Собачьего”, — осенью 14 года Устава — (№ см. § 10).

{191} Прошу тебя обо всем этом поговорить с:

1) Аркадием,

2) Ф. Ф. Комиссаржевским,

3) Гр. А. Толстым,

4) Н. Званцевым.

Кокой, Кагановым, Александровым, Озаровским, Массалитиновым, Борисом и др., которых бы ты нашел нужным приятным и полезным привлечь в новую “Собаку” [как] иногородных действ[ительных] членов О‑ва (М. М. Попелло, Давыдов?)»

(Рукописный отдел Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина, ф. В. А. Подгорного № 212, ед. хр. 34 (73128)). См. в этом же фонде, кстати, список действительных членов подвала, Судейкин в этом списке почему-то не фигурирует (*там же*, ед. хр. 58 (247187)). [↑](#endnote-ref-126)
126. Картина «Привал комедиантов» находится в Астраханской гос. картинной галерее. [↑](#endnote-ref-127)
127. В организации вечера подчеркивалась непринужденность, в оформлении обнажалось искусственное бутафорское начало: в присутствии собравшихся зрителей доделывались детали обстановки, подвешивались панно, убиралась часть помещения, предназначенная для буфета, пришивалась бахрома к занавесу. [↑](#endnote-ref-128)
128. *Божена Витвицкая*, «Привал комедиантов». — «Театр и искусство», 1916, № 17, стр. 342. [↑](#endnote-ref-129)
129. См.: *Вл. Соловьев*, С. Ю. Судейкин. — «Аполлон», 1917, №№ 8 – 10. [↑](#endnote-ref-130)
130. Под знаком Гофмана должно было проходить и открытие «Привала комедиантов» (см. [прим. № 2](#_Tosh0008452)). [↑](#endnote-ref-131)
131. См.: *Вл. Соловьев*, С. Ю. Судейкин. — «Аполлон», 1917, №№ 8 – 10. [↑](#endnote-ref-132)
132. «“Пантомима о шарфе Коломбины”, по существу, трагедия: ее лейтмотив dance macarbe, и здесь уместен острый подчеркнутый гротеск, чтобы, оттенив волнующую серьезность вечного сюжета, одеть все представление танцующими красками детского балаганчика и самую смерть иронически завернуть в изящную и легкую принадлежность туалета мертвой Коломбины. А доктор Дапертутто, режиссер спектакля, — фантастический мастер гротеска и недаром возобновил он на новой сцене свой первый опыт по Дому интермедий», — писал Виктор Воронов в газете «Речь» (*Виктор Воронов*, Открытие Привала комедиантов. — «Речь», 1916, 20 апреля).

Важно вспомнить, кстати, здесь драму Евреинова «Веселая смерть» для неосуществившегося театра «Арлекин», где само название уже раскрывает острую парадоксальность идеи — лишнее подтверждение прочности подобных настроений и их распространенности в круге интеллигенции, близком Судейкину.

Вот как сам Евреинов комментирует эту драму: «Ведь Арлекин как *понятие*, это же шут, красивый, дерзкий шут, вечно живущий, идеализированный в душе каждого человека, с большой буквы Шут, не изменяющий своей позиции даже перед ликом смерти…

Самый дерзкий вызов року — *это шут* перед ликом смерти… Разве здесь, в этом непонятном мире, где величайшее открытие науки только лишнее доказательство сонма тайн, нас окружающих, разве здесь, все время, непрестанно, ежеминутно мистифицируемые неизвестным нам шутником, обманываемые на каждом шагу нашими же собственными чувствами, разве можем мы здесь к чему бы то ни было, кончая смертью, относиться серьезно!.. А если ее нет, и Вы снова обмануты!..

Никаких (а вдруг) и “законов-то природы” нет, а все это одна фантасмагория, чепуха, кто-то пыль в глаза пустил, надурманил, навел “зайчика” на вас!

… Так что же, принимать-таки все это “всерьез”, “фордыбачить”, “ломать трагедию”?

Так будем шутить! Будем шутами. И эво! и трата-та! И дзинь‑ля‑ля! И что еще? Почему Вы спрашиваете? Да хотел бы

Да‑с

ЧТО?.. Идеал?

Ха‑ха!

{192} Хорошо.

Вы проповедуете “сверхчеловека”?

Я — сверхшута» (*Н. Н. Евреинов*, О «Веселой смерти». — «Искусство», 1917, № 5 – 6, стр. 17 – 18). [↑](#endnote-ref-133)
133. *Вл. Соловьев*, С. Ю. Судейкин. — «Аполлон», 1917, №№ 8 – 10. [↑](#endnote-ref-134)
134. *П.*, «Привал комедиантов». — «День», 1916, 21 апреля, стр. 3. [↑](#endnote-ref-135)
135. Возможно, это эскиз к той постановке по мотивам Гофмана, о которой Пронин писал Подгорному (см. [прим. № 2](#_Tosh0008452)). Вызывает эскиз ассоциации и с постановками театра марионеток, имевшими место в «Привале комедиантов».

#### Станковое творчество последних предреволюционных лет. В годы революции

 [↑](#endnote-ref-136)
136. Альбом документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, л. 563). [↑](#endnote-ref-137)
137. Портрет был исполнен к годовщине смерти композитора и воспроизведен тогда в одной из газет. Годовщина отмечалась в «Бродячей собаке». См. газетные вырезки в Альбоме документальных материалов о творческой деятельности С. Ю. Судейкина, подготовленных к монографии (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 236, 238). [↑](#endnote-ref-138)
138. Принадлежность его к этому времени подтверждается сходством с пейзажными иллюстрациями к стихотворению «Летний сад» (Гос. Русский музей), датированными 1915 г. [↑](#endnote-ref-139)
139. Эти черты предсказывал Соловьев, когда писал: «Неясность форм и образов заметно исчезает и наряду с этим рисунок становится более уверенным. Мир галлюцинаций уступает место законам точного наблюдения, и фантомы ранних феерических сновидений начинают принимать телесную оболочку. По-видимому, близок к завершению благополучно протекающий длительный процесс овеществления, заставляющий художника осознать внутреннюю необходимость “принятия жизни”» (*Вл. Соловьев*, С. Ю. Судейкин. — «Аполлон», 1917, №№ 8 – 10, стр. 15 – 29). [↑](#endnote-ref-140)
140. Лубок опубликован в статье В. Лапшина «Страницы художественной жизни Москвы и Петрограда в 1917 г.» (журн. «Искусство», 1969, № 4, стр. 32 – 42). [↑](#endnote-ref-141)
141. Сведениями о пребывании Судейкина в Грузии любезно поделились со мной ныне покойный К. М. Зданевич и Р. Ивнев. [↑](#endnote-ref-142)
142. О жизни Судейкина в Тифлисе см. также письмо художника Мейерхольду (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2102). [↑](#endnote-ref-143)
143. См.: *М*., Работники искусства на юге. — «Жизнь искусства», 1920, 18 августа (интервью, взятое редакцией у С. М. Городецкого. — *Д. К*.). В статье сообщается о создании в Тифлисе Судейкиным картины «Карнавал» — «красочной иллюстрации к произведению Шумана». [↑](#endnote-ref-144)
144. См.: *М. М. Бахтин*, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965. [↑](#endnote-ref-145)
145. Картина «Дон-Жуан», возможно, и является «красочной иллюстрацией» к «“Карнавалу” Шумана», о которой сообщил журнал «Жизнь искусства». [↑](#endnote-ref-146)
146. Публикацию плаката см. в газете «Искусство», Тифлис, 1919, 22, 23 и 24 ноября.

#### **{****193}** В эмиграции

 [↑](#endnote-ref-147)
147. Эта глава смогла быть написана благодаря помощи, оказанной мне американским коллекционером Н. Д. Лобановым-Ростовским, который предоставил возможность ознакомиться со многими произведениями Судейкина, прислав фотографии и негативы и сообщив ряд весьма ценных сведений, касающихся жизни и творчества художника за рубежом. Очень существенны оказались материалы, переданные им ЦГАЛИ. Фотографии частично взяты оттуда. Факты театрально-декорационной деятельности Судейкина в этот период почерпнуты мною в первую очередь из многократно цитируемой выше статьи Евреинова и других материалов, хранящихся в его фонде в ЦГАЛИ. [↑](#endnote-ref-148)
148. Материалы «Подвала падших ангелов» см. в фонде Н. Н. Евреинова в ЦГАЛИ (ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303, лл. 34, 35, 36, 37, 38). [↑](#endnote-ref-149)
149. *Там же*. [↑](#endnote-ref-150)
150. *Там же*. [↑](#endnote-ref-151)
151. См. фотографию в материалах, переданных Н. Д. Лобановым ЦГАЛИ. [↑](#endnote-ref-152)
152. «Театральное обозрение», 1921, № 1, стр. 14 – 15. [↑](#endnote-ref-153)
153. *Там же*. [↑](#endnote-ref-154)
154. Представление об оформлении постановки я смогла получить благодаря любезности А. А. Кашиной-Евреиновой, приславшей мне фотографии сцен спектакля. [↑](#endnote-ref-155)
155. По высказываниям самого мастера, он «пытался провести в… костюмах и декорациях тот же синтетический реализм, что Стравинский проводит в музыке…». И далее: «В “Петрушке” жизнь должна быть сказкой и сказка — жизнью. Я думаю, что в моих декорациях я в этом успел. Мое ощущение темы базируется на кукольных спектаклях, которые я наблюдал на ярмарках в России с необходимым утрированием действующих лиц. Я просто следую за контрапунктом и хореографической историей Стравинского и даю в моих формах и красках то же, что он в пантомиме. Я утверждаю, что глаз является столь же важным воспринимателем музыкальной композиции, как ухо» [из интервью с Ив. Народным в статье его о Судейкине («Статья Ив. Народного»), машинописная копия в деле «Материалы, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над статьей “Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре”» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303, лл. 24 – 25)]. [↑](#endnote-ref-156)
156. *Игорь Глебов*, Книга о Стравинском, Л., 1929, стр. 36. [↑](#endnote-ref-157)
157. *Б. Ярустовский*, Игорь Стравинский, М., 1963, стр. 58. Фотографии см. в фонде Евреинова в ЦГАЛИ (ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303. «Материалы, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над статьей “Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре”», лл. 5, 6, 7). [↑](#endnote-ref-158)
158. «Китай, — интерпретировал идеи художника его друг и свидетель работы композитор Сандро Корона, — быть может единственная страна, где культура дошла до соединения сна с жизнью, и входя в искусство Китая кажется, что входишь в сон у фарфоровых ворот и, входя в жизнь Китая, видишь те же фарфоровые ворота, отраженные как в зеркале. Жизнь во сне, сон в жизни. Но сон до жуткой реальности осуществленный… Лишь душа совершенного художника, постигающего тайны духа народов и эпох, может бесстрашно войти в фарфоровые ворота Китая, отраженные в зеркале жизни» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303. «Материалы, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над статьей “Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре”», «Сандро Корона о “Соловье” Судейкина» лл. 21, 22). [↑](#endnote-ref-159)
159. {194} «Китай — это сказка, заключенная в резной китайской коробке, отделанной золотом и фарфором. Эта коробка — волшебная. Она заключает в себе все коробки существования, одна в другой. В них вся мудрость бытия: труд, празднество, болезнь, смерть. Эта коробка коробок сама жизнь с ее радостями и кошмарами. И самым действительным существом сказки является жизнь в виде серой птички, вокруг которой зацветает мир, воплощенный во все цвета и ароматы» (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303. «Материалы, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над статьей “Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре”», л. 22). [↑](#endnote-ref-160)
160. «Рыбак ловит счастье под песню жизни — Соловья. Это счастье так же призрачно как свет луны. Бедный рыбак знает это и не может уйти от берега, где песня заворожила его под струящимся светом луны…», — комментировал тот же Сандро Корона понимание Судейкиным этой сцены (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 303. «Материалы, собранные Н. Н. Евреиновым для работы над статьей “Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре”», л. 23). [↑](#endnote-ref-161)
161. См. статью Н. Н. Евреинова «Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре» (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 33, л. 58). [↑](#endnote-ref-162)
162. Фотография имеется в материалах, переданных Н. Д. Лобановым ЦГАЛИ. [↑](#endnote-ref-163)
163. См. статью Н. Н. Евреинова «Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре» (ЦГАЛИ, ф. 947, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 86 – 91). [↑](#endnote-ref-164)
164. «Хорошо бы увидеть Паганини, — писал Рахманинов Фокину, — со скрипкой, но не реальной, конечно, а с какой-нибудь выдуманной, фантастической. И еще мне кажется, что в конце пьесы некоторые персонажи нечистой силы в борьбе за женщину и искусство должны походить карикатурно, непременно карикатурно, на самого Паганини. И они здесь должны быть со скрипками еще более фантастически-уродливыми» (из письма С. В. Рахманинова М. Фокину. — *М. М. Фокин*, Против течения, М.‑Л., 1962, стр. 530). [↑](#endnote-ref-165)
165. См. фотографии и другие документы, связанные с работой над фильмом, в материалах, переданных Н. Д. Лобановым ЦГАЛИ. [↑](#endnote-ref-166)
166. По-видимому, с этими стремлениями связано намерение Судейкина выйти из «Мира искусства», заявленное им в, письме на имя А. К. Шервашидзе в 1921 г. (письмо у автора). С 1921 г. Судейкин почти ежегодно участвует на разных выставках: в 1921 г. — на выставке «Мира искусства» и «Осеннего салона».

В 1923 г. произведения художника демонстрировались на выставках в Бруклин-музее и Институте Карнеги (Питтсбург). В 1929 г. состоялись его персональные экспозиции в Институте искусств в Чикаго и Институте Карнеги; в 1933 г. — персональные выставки в Бруклин-музее и в Публичной библиотеке в Нью-Йорке, в 1934 – 1939 гг. — ряд персональных выставок в частных галереях Нью-Йорка, Лос-Анджелеса и в Университете в Хаттанога (Теннесси); в 1937 г. Судейкин участвует на выставке театральных художников в Вене. [↑](#endnote-ref-167)
167. Фотография имеется в материалах, переданных Н. Д. Лобановым ЦГАЛИ. [↑](#endnote-ref-168)
168. Свидетельство г‑жи Дж. Пальмер-Судейкиной (см. письмо Н. Д. Лобанова автору). [↑](#endnote-ref-169)